Martin Heidegger

A ORIGEM DA OBRA DE ARTE

BIBLIOTECA DE FILOSOFIA CONTEMPORÂNEA

edições 70

BIBLIOTECA DE FILOSOFIA CONTEMPORÂNEA

1. MENTE, CÉREBRO E CIÊNCIA, John Searle
2. TEORIA DA INTERPRETAÇÃO, PAUL RICOEUR
3. TÉCNICA E CIÊNCIA COMO «IDEOLOGIA», Jurgen Habermas
4. ANOTAÇÕES SOBRE AS CORES, Ludwig Wittgenstein
5. TOTALIDADE E INFINITO, Emmanuel Levinas
6. AS AVENTURAS DA DIFERENÇA, Gianni Vattimo
7. ÉTICA E INFINITO, Emmanuele Levinas
8. O DISCURSO DE ACÇÃO, Paul Rincoeur
9. A ESSÊNCIA DO FUNDAMENTO, Martin Heidegger
10. A TENSÃO ESSENCIAL, Tomas S. Kuhn
11. FICHAS (ZETTEL), Ludwig Wittgenstein
12. A ORIGEM DA OBRA DE ARTE, Martin Heidegger
13. DA CERTEZA, Ludwig Wittgenstein
14. A MÃO E O ESPÍRITO, Jean Brun
15. ADEUS À RAZÃO, Paul Feyerabend
16. TRANSCENDÊNCIA E INTERLIGIBILIDADE, Emmanuel Levinas
18. IDEOLOGIA E UTOPIA, Paul Ricoeur
19. LIVRO AZUL, Ludwig Wittgenstein
20. O LIVRO CASTANHO, Ludwig Wittgenstein
21. QUE É UMA COISA?, Martin Heidegger
22. CULTURA E VALOR, Ludwig Wittgenstein
23. A VOZ E O FENÓMENO, Jacques Derrida
24. O CONHECIMENTO E O PROBLEMA CORPO-MENTE, Karl R. Popper
25. A CRÍTICA E A CONVICÇÃO, Paulo Ricoeur
26. HISTÓRIA DA CIÊNCIA E SUAS RECONSTRUÇÕES RACIONAIS, Imre Lakatos
27. O MITO DO CONTEXTO, Karl R. Popper
28. FALSIFICAÇÃO E METOD. DOS PROGR. DE INVESTIGAÇÃO, Imre Lakatos
29. O FIM DA IDADE MODERNA, Romano Guardini

Martin Heidegger

A ORIGEM DA OBRA DE ARTE

Título original:
Der Ursprung des Kunstwerks

Tradução de Maria da Conceição Costa

Revisão de Artur Morão

Capa de Edições 70

Depósito Legal n.º 206699/04

ISBN: 972-44-0524-9

EDIÇÕES 70, Lda.
Rua Luciano Cordeiro, 123 – 2.º Esq.º – 1069-157 Lisboa / Portugal
Telefs.: 213 190 240 – Fax: 213 190 249

www.edicoes70.pt

Martin Heidegger

A ORIGEM DA OBRA DE ARTE

edições 70

ADVERTÊNCIA DA TRADUTORA

Fruto de três conferências realizadas em 1936 e publicadas em 1950 a abrir *Holzwege*, o ensaio de que agora se propõe uma tradução portuguesa, é uma obra da fase final de Heidegger.

Perguntando ainda e sempre pela dádiva misteriosa do ser e da verdade, Heidegger visita-a através da meditação da natureza da obra de arte. A experiência profunda da obra de arte revela e esconde a verdade daquilo que é, de tal modo que a podemos ver. A verdade é artística e a arte poética, na sua essência fundadora. Através da obra, abre-se um mundo que indicia, que desprende o olhar cativo para o outro lado das coisas.

A arte é um enigma. Longe de Heidegger querer resolvê-lo. O convite vem antes chamar-nos à difícil arte de olhar, para além do que se vê, aí onde algo de invisível se guarda. Mas sigamos a advertência do próprio Heidegger — não demorar na interpretação e representação do que aqui se diz: antes partir da silenciosa região do que sói pensar-se.

Maria da Conceição Costa

Origem significa aqui aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. Ao que uma coisa é como é, chamamos a sua essência. A origem de algo é a proveniência da sua essência. A pergunta pela origem da obra de arte indaga a sua proveniência essencial. Segundo a compreensão normal, a obra surge a partir e através da actividade do artista. Mas por meio e a partir de quê é que o artista é o que é? Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte.

Tão necessariamente quanto o artista é a origem da obra de arte, de uma outra maneira que aquela em que a obra é a origem do artista, assim tão certo é que a arte é, ainda de um outro modo, a origem ao mesmo tempo do artista e da obra. Mas pode alguma vez a arte ser a origem? Onde e como é que há arte? A arte não é mais do que uma palavra a que nada de real já corresponde. Pode valer como uma ideia colectiva na qual reunimos aquelas coisas que da arte somente são reais: as obras e os artistas. Mesmo se a palavra arte designasse mais do que uma ideia colectiva, o que é evocado através desta palavra só poderia ser tendo como base a realidade das obras e dos artistas. Ou não será o contrário? Porventura há obras e artistas apenas na medida em que há arte, e mais precisamente enquanto sua origem?

Qualquer que seja a resposta, a pergunta pela origem da obra de arte converte-se em pergunta pela essência da arte. Mas porque tem de se deixar em aberto a questão de saber se e como a arte em geral existe, tentaremos encontrar a essência da arte onde, sem sombra de dúvida, a arte efectivamente reina. A arte encontra-se na obra de arte. Mas o que é e como é uma obra de arte?

O que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra. O que seja a obra, só o podemos experienciar a partir da essência da arte. Qualquer um nota com facilidade que nos movemos em círculo. O senso comum exige que se evite este círculo, porque constitui uma violação da lógica. Pensa-se que se pode colher o que seja a arte através de uma observação comparativa das obras de arte existentes e a partir destas. Mas como poderemos estar certos de que são, de facto, obras de arte que pomos como fundamento para uma tal contemplação, se não sabemos antecipadamente o que é a arte? Mas a essência da arte, tal como não pode alcançar-se através da coleccionação de predicados das obras de arte existentes, também não o pode ser através de uma dedução a partir de conceitos superiores, pois também esta dedução tem previamente em foco aquelas determinações que têm de ser suficientes para nos apresentar como tal o que de antemão tomamos como obra de arte. O coleccionar obras de entre o que existe, bem como a dedução a partir de princípios, mostram-se, neste caso, igualmente impossíveis e aquele que os pratica engana-se a si próprio.

Portanto, temos de percorrer o círculo. O que não é nem um expediente ante a dificuldade, nem uma imperfeição. Seguir este caminho é que é a força, e permanecer nele constitui a festa do pensamento, admitindo que o pensamento é um ofício (Handwerk). Não só o passo principal da obra para a arte é, enquanto passo da arte para a obra, um círculo, mas cada um dos passos que tentamos se move neste círculo.

Para encontrar a essência da arte, que reina realmente na obra, procuramos a obra real e perguntamos à obra o que é e como é.

Toda a gente conhece obras de arte. Encontram-se obras arquitectónicas e pictóricas nas praças públicas, nas igrejas e nas casas. Nas colecções e exposições, acham-se acomodadas obras de arte das mais diversas épocas e povos. Se consideramos nas obras a sua pura realidade, sem nos deixarmos influenciar por nenhum preconceito, torna-se evidente que as obras estão presentes de modo

tão natural como as demais coisas. O quadro está pendurado na parede, como uma arma de caça, ou um chapéu. Um quadro como, por exemplo, o de van Gogh, que representa um par de sapatos de camponês, vagueia de exposição em exposição. Enviam-se obras como o carvão do Ruhr, os troncos de árvores da Floresta Negra. Em campanha, os hinos de Hölderlin estavam embrulhados na mochila do soldado, tal como as coisas da limpeza. Os quartetos de Beethoven estão nos armazéns das casas editoras, tal como as batatas na cave.

Todas as obras têm este carácter de coisa (das Dinghaft). O que seriam sem ele? Mas talvez fiquemos surpreendidos com esta perspectiva assaz grosseira e exterior da obra. Em perspectivas destas a respeito da obra de arte podem mover-se o vigia e a mulher a dias do museu. Há que considerar as obras tal como se deparam àqueles que delas têm a vivência e as apreciam. Mas também a muito falada experiência estética não pode contornar o carácter coisal da obra de arte. Há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor no quadro. Há som na obra falada. Há sonoridade na obra musical. O carácter de coisa está tão incontornavelmente na obra de arte, que devíamos até dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra. A escultura está na madeira. O quadro está na cor. A obra da palavra está no som da voz. A obra musical está no som. Evidentemente, dir-se-á. É certo. Mas o que é este óbvio carácter de coisa na obra de arte?

Presumivelmente será ocioso e desconcertante prosseguir nesta pergunta, uma vez que a obra de arte é ainda algo de outro, para além do seu carácter de coisa? Este outro, que lá está, é que constitui o artístico. A obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é, «ἄλλο ἀγορεύει». A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. Reunir-se diz-se em grego συμβάλλειν. A obra é símbolo.

Alegoria e símbolo fornecem o enquadramento em cuja perspectiva se move desde há muito a caracterização da obra de arte. Só essa unidade na obra, que revela um outro, essa unidade, que se reúne com algo de outro, é que é o elemento coisal na obra de arte. Quase parece que é o carácter de coisa na obra de arte que constitui como que o suporte no qual e sobre o qual o outro e o

autêntico estão edificados. E não é este carácter de coisa da obra o que o artista cria na sua manufactura?

Gostaríamos de encontrar a imediata e plena realidade da obra de arte, uma vez que só assim encontramos nela também a verdadeira arte. Temos, pois, primeiro de examinar o carácter coisal da obra. Para tanto, é preciso que saibamos de um modo suficientemente claro o que é uma coisa. Só então se pode dizer se a obra de arte é uma coisa à qual adere ainda algo de outro, só então é possível decidir se a obra é, no fundo, algo de outro e nunca uma coisa.

A coisa e a obra

O que é na verdade a coisa, na medida em que é uma coisa? Quando assim perguntamos, queremos conhecer o ser-coisa (Dingsein), a coisidade da coisa (die Dingheit). Importa experienciar o carácter coisal (das Dinghaft) da coisa. Para tanto, temos de conhecer o âmbito a que pertencem os entes a que, desde há muito, chamamos com o nome coisa.

A pedra no caminho é uma coisa, tal como o outeiro no campo. O cântaro é uma coisa, tal como a fonte no caminho. E o que se passa com o leite no cântaro e com a água da fonte? Também elas são coisas se, com razão, se chama coisas à nuvem no céu e ao cardo no campo, à folha no vento de outono e ao açor no bosque. Tudo isto se deve, de facto, chamar coisa, se com este nome se designa o que não se mostra a si mesmo como o acima citado, a saber, aquilo que não aparece. Uma tal coisa, que não aparece, a saber, uma «coisa em si», é, segundo Kant, por exemplo, o todo do mundo, uma tal coisa é até mesmo o próprio Deus. Todo o ente que de todo em todo é designa-se, na linguagem da filosofia, uma coisa.

Aviões e aparelhos de rádio pertencem hoje, é certo, às coisas mais próximas, mas quando falamos das coisas derradeiras, então pensamos em algo de totalmente diferente. As coisas derradeiras são: morte e Juízo. No todo, a palavra coisa designa o que quer que seja que, em absoluto, é não-nada. Neste sentido, a obra de arte também é uma coisa, na medida em que é em geral algo que é. Todavia, este conceito de coisa não nos ajuda, pelo menos por ora, no nosso propósito de delimitar o ente que é no modo de ser da

coisa, em relação ao ente que é no modo de ser da obra. Além disso, hesitamos também em chamar a Deus coisa. Igualmente hesitamos em chamar coisa ao camponês nos campos, ao fogueiro diante da caldeira, ao professor na escola. O homem não é uma coisa. É certo que chamamos a uma jovem, que realiza uma tarefa que a ultrapassa, uma coisa demasiado nova, mas só porque, neste caso, passamos ao lado do aspecto humano, e pretendemos antes encontrar o que constitui o carácter coisal da coisa. Hesitamos inclusivamente em chamar coisa ao cabrito montês na clareira da floresta, ao escaravelho na relva, ao próprio talo de erva. Uma coisa seria antes o martelo e o sapato, o machado e o relógio. Mas estas também não são simplesmente coisas. Para nós, as verdadeiras coisas são a pedra, o outeiro, o pedaço de madeira. As coisas inanimadas da Natureza e do uso. As coisas da Natureza e do uso são, portanto, aquilo a que chamos habitualmente coisas.

Assim nos vemos trazidos de volta do âmbito mais vasto, em que tudo é uma coisa (coisa=res=ens=um ente), incluindo as coisas mais elevadas e derradeiras, para o âmbito estrito das meras coisas. «Mero» quer dizer aqui primeiro: a pura coisa, que é simplesmente coisa e nada mais. «Mero» quer dizer, depois, ao mesmo tempo: já só coisa, em sentido quase pejorativo. As meras coisas, excluindo até mesmo as coisas de uso, figuram como as coisas propriamente ditas. Em que consiste, então, o carácter coisal destas coisas? É a partir delas que se deve poder determinar a coisidade das coisas. A determinação põe-nos em estado de reconhecer o carácter de coisa enquanto tal. Assim equipados, podemos caracterizar aquela quase tangível realidade da obra, na qual está ainda algo de outro.

Vale como facto conhecido que, desde há muito, logo que se fez a pergunta sobre o que é o ente em geral, as coisas na sua coisidade se impuseram sempre de novo como o ente padrão. Por consequência, temos de encontrar nas interpretações tradicionais do ente já a delimitação da coisidade das coisas. Só precisamos, portanto, de nos certificar expressamente deste saber tradicional da coisa, para estarmos dispensados do trabalho árido de nós próprios procurarmos o carácter coisal das coisas. As respostas à pergunta acerca do que a coisa é são de tal forma familiares, que não se suspeita por detrás nada que mereça ser indagado.

As interpretações da coisidade da coisa que, predominantes ao longo do pensamento ocidental, há muito se tornaram evidentes e hoje estão em uso quotidiano, podem reduzir-se a três.

Uma simples coisa é, por exemplo, este bloco de granito. É duro, pesado, extenso, maciço, informe, rude, colorido, ora baço, ora brilhante. Tudo o que acabamos de enumerar podemos encontrar na pedra. Tomamos assim conhecimento das suas características. Mas as características indicam que é peculiar à própria pedra. São as suas propriedades. A coisa tem-nas. A coisa? Em que pensamos quando nos referimos aqui à coisa? Manifestamente, a coisa não é apenas o somatório das características, tampouco a acumulação das propriedades através da qual somente surge o todo. A coisa é como todos julgam saber, aquilo em torno do qual estão reunidas as propriedades. Fala-se, então, do núcleo das coisas. Os gregos teriam chamado à tal τὸ ὑποκείμενον. O elemento nuclear da coisa era para eles, decerto, o que subjaz e já existe sempre. As características, porém, chamam-se τὰ συμβεβηκότα, o que sempre já aparece também com o que de cada vez existe e que, com isto, justamente ocorre.

Estas designações não são quaisquer nomes. Nelas fala o que aqui já não se pode mostrar, a experiência fundamental grega do ser do ente, no sentido da presença. Através destas determinações, todavia, fundou-se a interpretação, a partir de então decisiva, da coisidade da coisa e estabeleceu-se a interpretação ocidental do ser do ente. Ela começa com a recepção das palavras gregas no pensamento romano-latino. ὑποκείμενον tornou-se *subjectum*, ὑπόστασις vira *substantia*, συμβεβηκός torna-se *accidens*. Esta tradução dos nomes gregos na língua latina não constitui de modo algum o acontecimento sem consequência por que ainda hoje é tido. Antes se esconde, por detrás da tradução aparentemente literal, e que por isso preserva, uma *tra*-dução da experiência grega, para outro modo de pensar. *O pensamento romano recebe os nomes gregos sem a correspondente experiência original do que eles dizem, sem a palavra grega.* O desenraizamento do pensamento ocidental começa com esta tradução.

A determinação da coisidade da coisa como substância com os seus acidentes parece, segundo a opinião corrente, corresponder ao nosso olhar natural sobre as coisas. Não admira que se tenha adaptado a esta perspectiva habitual de coisa também o comportamento corrente relativamente às coisas, a saber, o chamá-las e o

falar acerca delas. A proposição enunciativa simples compõe-se de sujeito, que é a tradução latina, e isso quer dizer já modificação da compreensão, de ὑποκείμενον — e de um predicado, no qual são enunciados os predicados da coisa. Quem ousaria tocar nestas relações fundamentais simples entre coisa e proposição, entre estrutura da proposição e estrutura da coisa? Todavia, temos de perguntar: será que a estrutura da proposição simples (conjugação de sujeito e predicado) constitui a imagem especular da estrutura da coisa (união da substância com acidentes)? Ou essa representação da coisa não é antes concebida a partir da estrutura da frase?

O que é que é mais natural do que o homem projectar o modo como concebe a coisa no enunciado sobre a estrutura da própria coisa? Esta ideia aparentemente crítica, mas na verdade muito precipitada, teria de mostrar primeiro como é possível esta transposição da estrutura da proposição para a coisa, sem que a própria coisa se tenha previamente tornado visível. Até ao momento, ainda não se decidiu a questão sobre o que é primeiro e serve de padrão, a estrutura da proposição ou a estrutura da coisa. Permanece até mesmo duvidoso se a questão nesta forma poderá em geral resolver-se.

No fundo, nem a estrutura da proposição serve de padrão para o projectar da estrutura da coisa, nem esta se reflecte pura e simplesmente naquela. Ambas, a estrutura da proposição e a da coisa radicam, no seu modo de ser, na sua possível relação recíproca, numa fonte comum mais original. Em todo o caso, a primeira interpretação avançada sobre a coisidade da coisa, a coisa como suporte das suas características, por mais corrente que seja, não é tão natural como pretende. O que nos parece natural é unicamente o habitual do há muito adquirido, que fez esquecer o inabitual, donde provém. Este inabitual, todavia, surpreendeu um dia o homem como algo de estranho, e levou o pensamento ao espanto.

A confiança na interpretação corrente de coisa só aparentemente é fundada. Além disso, este conceito de coisa (a coisa como suporte das suas características) não só vale para a mera coisa propriamente dita, mas para todo o ente. Por isso, não pode jamais distinguir-se por seu intermédio entre o ente coisal e o ente não coisal. Todavia, antes de todas as dúvidas, a nossa estada vígil no campo das coisas diz-nos já que este conceito de coisa está longe de atingir a coisidade das coisas, o que nelas há de espontâneo, que

repousa em si. Às vezes, temos ainda o sentimento que, desde há muito, se fez violência ao elemento coisal das coisas e que nesta violência o pensamento estava em jogo, razão pela qual se renega o pensamento, em vez de fazer um esforço por tornar o pensamento mais pensante. Mas o que é que pode valer um sentimento, por mais seguro que seja, numa determinação da essência da coisa quando só o pensamento deve ter uma palavra a dizer? No entanto, talvez aquilo a que aqui e em casos análogos chamamos sentimento ou estado afectivo, tenha mais razoabilidade, quer dizer, se aperceba mais, porque é mais aberto ao ser do que toda a razão que, entretanto, se tornou *ratio*, e foi falsificada pela interpretação racional. Aí prestou estranhos serviços o fascínio pelo ir-racional, como o aborto do racional não pensado. É certo que o conceito corrente de coisa convém de cada vez a cada coisa. E, todavia, não apreende na sua captação a coisa que está presente, antes pelo contrário, a ataca.

Será possível, e como, evitar tal ataque? Só o conseguiremos se deixarmos à coisa como que um campo livre, a fim de que possa manifestar directamente o seu carácter coisal. Tudo o que se queira entrepor entre nós e a coisa como concepção e enunciado sobre a coisa deve ser afastado. Só então poderemos abandonar-nos à presença não mascarada da coisa. Mas este imediato vir ao encontro das coisas, não temos de o provocar, ou mesmo de organizar. Há muito que ele se produz. No que a nós vem na vista, no ouvido, no tacto, nas sensações da cor, do som, da aspereza, da dureza, as coisas não vêm sobre nós no sentido literal do termo. A coisa é o αἰσυητόν, o que é perceptível nos sentidos da sensibilidade, através das sensações. Por conseguinte, tornou-se habitual, mais tarde, o conceito de coisa, segundo o qual ela nada mais é do que a unidade de uma multiplicidade do dado nos sentidos. Que esta unidade seja concebida como soma, totalidade, ou forma em nada altera o traço fundamental deste conceito.

Ora, esta interpretação da coisidade da coisa é sempre tão certa e confirmável como a precedente. Isso basta já para nos fazer duvidar da sua verdade. Meditemos a fundo no que procuramos, a coisidade da coisa, e eis que este conceito de coisa nos deixa de novo na perplexidade. Jamais, na ocorrência das coisas, percebemos primeiro e propriamente, como ele pretende, uma afluência de sensações, por exemplo, sons e ruídos, mas, pelo contrário, ouvimos a tempestade a assobiar na lareira, ouvimos o avião

trimotor, ouvimos o Mercedes e o distinguimos imediatamente de um Adler. Muito mais próximo do que todas as sensações estão, para nós, as próprias coisas. Ouvimos em casa a porta a bater e nunca ouvimos as sensações acústicas ou mesmo os meros ruídos. Para ouvir um mero ruído, temos de deixar as coisas, afastar o ouvido de as ouvir, isto é, ouvir abstractamente.

No conceito de coisa agora referido, não há tanto um ataque à coisa, quanto a tentativa exagerada de trazer as coisas a uma imediatez tão grande quanto possível em relação a nós. Mas uma coisa nunca aí chega, enquanto lhe atribuirmos o que é percebido na sensação como o seu carácter coisal. Enquanto a primeira interpretação da coisa no-la mantém à distância e demasiadamente afastada de nós, a segunda fá-la vir excessivamente sobre nós. Em ambas as interpretações, a coisa desaparece. Importa, por isso, evitar os excessos destas duas interpretações. A coisa deve deixar-se no seu estar-em-si. Deve apreender-se no carácter de consistência que lhe é própria. É o que parece conseguir a terceira interpretação, que é tão antiga como as duas anteriormente nomeadas.

O que dá às coisas a sua consistência (das Ständige) e a sua nuclearidade e que origina simultaneamente o tipo do seu afluxo sensível, o colorido, o sonoro, a dureza, o maciço é a materialidade. Nesta determinação da coisa como matéria (ὕλη) está já implicada a forma (μορφή). A firmeza (das Ständige) de uma coisa, a consistência (die Konsistenz) reside no facto de uma matéria se conjugar com uma forma. A coisa é uma matéria enformada. Esta interpretação da coisa reclama-se da perspectiva imediata, com a qual uma coisa nos interpela através do seu aspecto (εἶδος). Com a síntese de matéria e forma, está finalmente encontrado o conceito de coisa, que se aplica igualmente bem às coisas da Natureza e às coisas do uso.

Este conceito de coisa coloca-nos na posição de responder à pergunta acerca do carácter de coisa na obra de arte. O carácter coisal na obra é manifestamente a matéria de que consta. A matéria é o suporte e o campo para a enformação artística. Mas poderíamos ter, desde logo, apresentado esta constatação evidente e conhecida. Para quê este desvio pelos outros conceitos de coisa ainda vigentes? Porque também desconfiamos deste conceito de coisa que representa a coisa como matéria enformada.

Mas não é precisamente este par conceptual matéria-forma que é usado no âmbito em que nos movemos? Certamente. A distinção entre matéria e forma, e decerto nas mais diferentes variedades, é *o esquema conceptual por excelência para toda a estética e teoria da arte*. Este facto inegável não prova, todavia, nem que a distinção matéria e forma esteja suficientemente fundada, nem que pertença originalmente ao âmbito da arte. Além disso, o domínio de validade deste par conceptual ultrapassa largamente, e desde há muito, o da estética. Forma e conteúdo são conceitos de toda a gente, nos quais pode caber tudo e mais alguma coisa. Se se ligar a forma ao racional e a matéria ao ir-racional, se se tomar o racional como o lógico e o irracional como o alógico, se se conjugar ainda com o par conceptual forma-matéria a relação sujeito-objecto, então a representação dispõe de uma mecânica conceptual, à qual nada pode resistir.

Se as coisas se passam assim com a distinção matéria e forma, como é que haveremos de compreender por seu intermédio o domínio particular das meras coisas, por oposição aos demais entes? Mas talvez esta característica segundo a matéria e a forma recupere o seu poder de determinação, quando fizermos recuar a dilatação e o esvaziamento destes conceitos. Certamente que sim, mas isto pressupõe que saibamos em que âmbito do ente é que estes conceitos têm a plenitude do seu poder de determinação. Que este seja o âmbito das meras coisas particulares não é, até agora, mais do que uma hipótese. A remissão para o vasto uso deste complexo conceptual na estética poderia antes levar-nos a pensar que matéria e forma são determinações natas da essência da obra de arte, e que só a partir daí foram transpostas para a coisa. Onde é que, então, o complexo matéria-forma tem a sua origem, no carácter coisal da coisa ou no carácter de obra da obra de arte?

O bloco de granito, que repousa em si mesmo, é algo de material numa forma definida, se bem que grosseira. Forma quer dizer aqui a repartição e a ordenação das partes de matéria nos lugares do espaço, a qual tem como consequência um determinado contorno, a saber, o de um bloco. Uma matéria que está numa forma, isso também o são o cântaro, o machado, os sapatos. A forma determina, pelo contrário, a ordenação da matéria. E não só, ela prescreve inclusivamente de cada vez a qualidade e a escolha da matéria: impermeabilidade para o cântaro, dureza suficiente para o machado, solidez e flexibilidade para os sapatos. Esta

imbricação entre forma e matéria regula-se de antemão por aquilo para que servem precisamente o cântaro, o machado, os sapatos. Uma tal serventia (Dienlichkeit) nunca é destinada nem imposta a entes do tipo do cântaro, do machado, dos sapatos. Mas também não é nada que paire algures, como uma finalidade acima deles.

A serventia é o traço fundamental, a partir do qual este ente nos mira, a saber, reluz e com isso se torna presente, e assim é este ente. Numa tal serventia se funda tanto a doação do tipo de forma como a escolha da matéria que com ela se dá, e com isto o domínio do complexo matéria e forma. O ente que está submetido é sempre o produto (Erzeugnis) de uma fabricação (Anfertigung). O produto é fabricado como um apetrecho para algo. Por conseguinte, matéria e forma, enquanto determinações do ente, têm a sua raiz na essência do apetrecho. Este termo designa o que é fabricado expressamente para ser utilizado e usado. Matéria e forma não constituem, de modo nenhum, determinações originais da coisidade da mera coisa. O apetrecho (das Zeug), por exemplo, o apetrecho sapatos, enquanto acabado, repousa também em si mesmo, como a pura coisa, mas não tem a forma espontânea do bloco de granito. Por outro lado, o apetrecho revela também uma afinidade com a obra de arte, na medida em que é algo fabricado pela mão do homem. Porém, a obra de arte, pela sua presença auto-suficiente, assemelha-se antes à mera coisa, dando-se em si própria e a nada forçada. Todavia, não incluímos as obras entre as simples coisas. São sempre as coisas de uso à nossa volta, as coisas mais próximas e as coisas propriamente ditas. Neste sentido, o apetrecho é meio coisa, porquanto determinado pela coisidade e, todavia, mais; ao mesmo tempo é meio obra de arte e, todavia, menos porque não tem a auto-suficiência da obra de arte. O apetrecho tem uma peculiar posição intermédia, a meio caminho entre a coisa e a obra, supondo que é legítimo uma tal disposição.

Mas o complexo matéria-forma através do qual, antes de mais, é determinado o ser do apetrecho, apresenta-se facilmente como a constituição imediatamente compreensível de cada ente, porque aqui o próprio homem que fabrica tem participação nisso, a saber, no modo como um apetrecho vem ao ser. Na medida em que o apetrecho ocupa uma posição intermédia entre a mera coisa e a obra é natural conceber também, com a ajuda do ser apetrecho (do

complexo matéria-forma), o ente que não tem o carácter de apetrecho, as coisas e obras e, finalmente, todo o ente.

A tendência para considerar o complexo matéria-forma como a constituição de todo o ente encontra, no entanto, uma motivação particular no facto de, com base numa fé, concretamente a bíblica, se conceber de antemão a totalidade dos entes como algo de criado, e isso quer dizer aqui fabricado. A filosofia desta fé pode certamente asseverar que toda a actividade criadora de Deus se deve representar de modo diverso da acção de um artífice. Todavia, quando ao mesmo tempo, ou previamente, segundo uma predeterminação crida da filosofia tomista à exegese da Bíblia, se pensa o *ens creatum* a partir da unidade matéria e forma, então a fé é interpretada a partir de uma filosofia, cuja verdade repousa num desvelamento do ente, que é de um tipo diverso do mundo acreditado na Fé.

A ideia de criação que se fundamenta na fé pode, agora, muito bem perder a sua força orientadora em prol do saber do ente na sua totalidade. Só que a interpretação teológica de todo o ente, uma vez estabelecida, importada de uma filosofia heterogénea — concepção do mundo como matéria e forma — pode, não obstante, continuar. É o que acontece na passagem da Idade Média para a Idade Moderna. A metafísica da Idade Moderna repousa no complexo matéria-forma cunhado na Idade Média, que só nas palavras recorda a essência esquecida de εἶδος e ὕλη. Foi assim que a interpretação da coisa pela matéria e forma, quer permaneça medieval, quer se torne transcendental-kantiana, se tornou corrente e óbvia. Mas nem por isso é menos um ataque ao ser-coisa da coisa do que as outras interpretações da coisidade da coisa.

Já o facto de chamarmos às coisas propriamente ditas meras coisas trai a situação. O «mero» significa o despojamento do carácter da serventia e da fabricação. A mera coisa é uma espécie de apetrecho (Zeug), se bem que um apetrecho despido do seu ser-apetrecho (Zeugsein). O ser-coisa (Dingsein) consiste no que, então, ainda resta. Mas este resto não é expressamente determinado no seu carácter ontológico. É duvidoso que por via da abstracção do carácter instrumental (Zeughaft) venha a aparecer, alguma vez, o carácter de coisa. Assim, a terceira interpretação da coisa, a que tem como fio condutor o complexo matéria-forma também traduz um ataque à coisa.

Os três modos referidos de determinação da coisidade concebem a coisa como o suporte de características, como a unidade de uma multiplicidade de sensações, como matéria enformada. No decurso da história da verdade sobre o ente, as referidas interpretações ainda se combinaram entre si, o que agora não teremos em conta. Nesta combinação, reforçaram ainda a amplitude de que se revestem, de tal modo que valem igualmente para a coisa, para o apetrecho e para a obra. Assim se constitui a partir delas o modo de pensar, segundo o qual pensamos, não só sobre a coisa, o apetrecho, a obra em particular, mas também sobre todo o ente em geral. Este modo de pensar, que há muito se tornou corrente antecipa-se a toda a experiência imediata do ente. A antecipação veda a meditação sobre o ser do ente, de que cada vez se trata. É assim que os conceitos dominantes de coisa nos barram o caminho, tanto para o carácter coisal da coisa, quanto para o carácter instrumental do apetrecho e, *a fortiori*, para o carácter de obra da obra (Werkaften des Werkes).

Este facto é a razão pela qual se torna necessário conhecer estes conceitos de coisa, para meditar a sua proveniência e presunção ilimitada, bem como a aparência do seu carácter óbvio. Este conhecimento é, pois, tanto mais necessário, quando ousamos tentar trazer à luz e à palavra o carácter coisal da coisa, o carácter instrumental do apetrecho e o carácter de obra da obra. Para tanto, uma coisa é precisa: mantendo afastadas as antecipações e os atropelos desses modos de pensar, deixar a coisa, por exemplo, repousar no seu ser-coisa. Que haverá de mais fácil do que deixar o ente ser o ente que é? Ou com esta tarefa não estaremos perante o mais difícil, sobretudo se um tal projecto — deixar ser o ente como ele é — representar exactamente o contrário da indiferença que vira as costas ao ente a favor de um conceito de ser que não foi posto à prova? Devemos voltar-nos para o ente, pensá-lo em si mesmo, no seu ser, mas, ao mesmo tempo, deixá-lo repousar em si mesmo, na sua essência.

Este esforço do pensar parece enfrentar a maior resistência na determinação da coisidade da coisa; pois que outro fundamento poderia ter o fracasso das tentativas referidas? O que há de mais discreto, a coisa, é o que mais obstinadamente escapa ao pensar. Ou será que o manter-se em reserva da mera coisa, este não estar compelido a nada em si repousando, fará justamente parte da essência da coisa? O que há de estranho e de cerrado na essência

da coisa não terá, então, de passar a ser o familiar para um pensamento que tenta pensar a essência da coisa? Se assim for, não devemos então forçar o caminho para o carácter coisal da coisa.

Que a coisidade da coisa muito difícil e raramente se deixa dizer, disso constitui a história das suas interpretações uma prova infalível. Esta história corresponde ao destino, segundo o qual o pensamento ocidental pensou até aqui o ser do ente. Mas aqui limitamo-nos a constatar este facto. Ao mesmo tempo percebemos nesta história um aceno. Será porventura um acaso que, na interpretação da coisa, tenha alcançado uma particular predominância a que tem como fio condutor a matéria e a forma? Esta determinação da coisa provém de uma interpretação do ser-apetrecho do apetrecho. Este ente, o apetrecho, está particularmente próximo do representar humano, porque vem a ser através da nossa própria produção. O ente que no seu ser é deste modo mais familiar, o apetrecho, tem simultaneamente uma posição intermédia peculiar entre a coisa e a obra. Seguimos este aceno e procuramos, antes de mais, o carácter instrumental do apetrecho. Talvez a partir daqui nos surja algo sobre o carácter coisal da coisa e o carácter-de-obra da obra. Temos somente de evitar fazer precipitadamente da coisa e da obra variedades de apetrecho. Abstraímos, entretanto, da possibilidade de reinarem também ainda diferenças históricas essenciais no modo como o apetrecho é apetrecho.

Mas que caminho conduz ao carácter instrumental no apetrecho? Como é que devemos experienciar que é que o apetrecho na verdade é? O procedimento agora necessário deve obviamente manter-se afastado daquelas tentações que imediatamente trazem consigo os atropelos das interpretações correntes. Estamos mais seguramente ao abrigo disso se pura e simplesmente, sem qualquer teoria filosófica, fizermos a descrição de um apetrecho.

Escolhemos como exemplo um apetrecho conhecido: um par de sapatos de camponês. Para a sua descrição, não é preciso ter à frente autênticas peças deste tipo de apetrechos de uso. Toda a gente os conhece. Mas como se trata de uma descrição directa, talvez seja bom facilitar a presentificação intuitiva (Veranschaulichung). Para fornecer esta ajuda, basta uma representação pictórica. Para tanto escolhemos uma conhecida pintura de Van Gogh, que pintou várias vezes calçado deste género. Mas o que é que há aí de especial para ver? Toda a gente sabe o que faz parte

de um sapato. Se não são socos ou chanatos, há uma sola de couro e o cabedal que cobre, ajustados um ao outro por costuras e pregos. Um apetrecho deste tipo serve para calçar os pés. Consoante a serventia, se para o trabalho no campo, ou para dançar, assim diferem matéria e forma.

Estas indicações adequadas apenas explicam o que já sabemos. O ser-apetrecho do apetrecho repousa na sua serventia. Mas o que se passa com esta? Apreendemos já porventura o carácter instrumental do apetrecho? Para o conseguirmos, não temos de procurar o apetrecho que tem serventia no seu serviço? A camponesa no campo traz os sapatos. Só aqui eles são o que são. E tanto mais autenticamente o são, quanto a camponesa durante a lida pensa neles, ou olha para eles ou até mesmo os sente. Ela está de pé e anda com eles. Eis como os sapatos servem realmente. Neste processo de uso do apetrecho, o carácter instrumental de apetrecho deve realmente vir ao nosso encontro.

Enquanto, pelo contrário, tivermos presente um par de sapatos apenas em geral, ou olharmos no quadro os sapatos vazios e não usados que estão meramente aí, jamais apreenderemos o que é, na verdade, o carácter instrumental do apetrecho. A partir da pintura de Van Gogh não podemos sequer estabelecer onde se encontram estes sapatos. Em torno deste par de sapatos de camponês, não há nada em que se integrem, a que possam pertencer, só um espaço indefinido. Nem sequer a eles estão presos torrões de terra, ou do caminho do campo, algo que pudesse denunciar a sua utilização. Um par de sapatos de camponês e nada mais. E todavia...

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no Inverno. Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte. Este apetrecho pertence à *terra* e está abrigado

no *mundo* da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo.

Mas tudo isto o vemos possivelmente no apetrecho para calçar que está no quadro. Pelo contrário, a camponesa, traz pura e simplesmente os sapatos. Como se este simples trazer fosse assim tão simples. De cada vez que, já noite alta, a camponesa, com um cansaço forte, mas saudável, tira os sapatos e, de cada vez que, de madrugada, ainda escura, volta a lançar mão deles, ou de cada vez que, em diz de festa, passa por eles, tudo isto ela sabe sem considerar e observar. O ser-apetrecho do apetrecho reside, sem dúvida, na sua serventia. Mas esta, por sua vez, repousa na plenitude de um ser essencial do apetrecho. Denominamo-la a solidez (Verlässlichkeit). É graças a ela que a camponesa por meio deste apetrecho é confiada ao apelo calado da terra; graças à solidez do apetrecho, está certa do seu mundo. Mundo e terra estão, para ela e para os que estão como ela, apenas aí: no apetrecho. Dizemos «apenas» e estamos errados, porque a solidez do apetrecho é que dá a este mundo tão simples uma estabilidade e assegura à terra a liberdade do seu afluxo constante.

O ser-apetrecho do apetrecho, a solidez, conjuga em si todas as coisas, segundo o seu modo e extensão. A serventia do apetrecho é, todavia, apenas a consequência essencial da solidez. Aquela vibra nesta, e nada seria sem ela. O apetrecho particular usa-se e gasta-se: mas, ao mesmo tempo, o próprio uso cai em usura, desgasta-se e torna-se banal. Assim, o ser-apetrecho entra na desolação e decai, convertendo-se em mero apetrecho. Uma tal desolação do ser-apetrecho é o desvanecimento da solidez. Esta perda, à qual então as coisas de uso ficam a dever a sua banalidade entediante e maçadora, dá apenas mais um testemunho da essência original do ser-apetrecho. A banalidade sujeita à usura do apetrecho inculca-se, então, como o seu único modo de ser, aquele que aparentemente lhe é exclusivo e próprio. Agora, é já só a pura serventia que é visível. Ela suscita a aparência de que a origem do apetrecho reside na mera fabricação, que imprime uma forma numa matéria. No entanto, o apetrecho, no seu autêntico ser-apetrecho, vem de mais longe. Matéria e forma, e a distinção entre ambas, remontam a uma origem mais funda.

O repouso do apetrecho, que repousa em si, reside na sua solidez. Só por ela percebemos aquilo que o apetrecho na verdade é. Todavia, ainda não sabemos nada do que inicialmente pro-

curámos, o carácter coisal da coisa, e de todo não sabemos o que propriamente e em exclusivo procuramos, o carácter-de-obra da obra, no sentido de obra de arte.

Ou será que, inadvertida e marginalmente, já experienciámos algo sobre o carácter-de-obra da obra?

Descobrimos o ser-apetrecho do apetrecho. Mas como? Não através de uma descrição e explicação de um apetrecho de calçado realmente presente; não mediante um relatório sobre o processo de fabricação de sapatos; também não mediante a observação da utilização real dada aqui ou ali a apetrechos de calçado, mas apenas graças ao facto de nos pormos perante o quadro de Van Gogh. Foi este que falou. Com a proximidade da obra, estivemos de repente num outro lugar que não aquele em que habitualmente costumamos estar.

A obra de arte fez saber o que o apetrecho de calçado na verdade é. Seria a pior das ilusões se quiséssemos pensar que foi a nossa descrição, enquanto actividade subjectiva, que tudo figurou assim, para depois o projectar no quadro. Se aqui alguma coisa é questionável é só esta, de na proximidade da obra experienciarmos demasiado pouco e chegarmos à experiência de um modo por de mais grosseiro e imediato. Mas, antes de tudo, a obra não serviu em absoluto, como à primeira vista poderia parecer, para uma melhor presentificação intuitiva daquilo que é um apetrecho. Antes sucede que só através da obra, e só nela, o ser-apetrecho do apetrecho vem expressamente à luz.

O que se passa aqui? Que é que está em obra na obra? A pintura de Van Gogh constitui a abertura do que o apetrecho, o par de sapatos da camponesa, na verdade é. Este ente emerge no desvelamento do seu ser. Ao desvelamento do ente chamavam os gregos ἀλήνεια. Nós dizemos verdade e pensamos bastante pouco com essa palavra. Na obra, se nela acontece uma abertura do ente, no que é e no modo como é, está em obra um acontecer da verdade.

Na obra de arte, põe-se em obra a verdade do ente. «Pôr» significa aqui erigir. Um ente, um par de sapatos de camponês, acede na obra ao estar na clareira do seu ser. O ser do ente acede à permanência do seu brilho.

A essência da arte seria então o pôr-se-em-obra da verdade do ente (das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden). Até aqui, a arte tinha a ver com o Belo e a Beleza, e não com a verdade.

As artes que produzem obras deste género, por oposição às artes de manufactura que fabricam apetrechos, são chamadas belas artes. Nas belas artes não é a arte que é bela, chama-se assim porque produzem o belo. A verdade, pelo contrário, pertence à lógica. A beleza está reservada à estética.

Ou será que com a proposição «a arte é o pôr-se-em-obra-da-verdade» se pretende reanimar de novo aquela ideia, em boa hora superada, segundo a qual a arte seria uma imitação e cópia do real? A reprodução do que está perante nós (Vorhandenen) requer, aliás, a conformidade com o ente, a adaptação a este; *adaequatio*, diz a Idade Média; ὁμοίωσιζ, diz já Aristóteles. A conformidade com o ente vale, de há muito, como a essência da verdade. Mas será que o que queremos dizer é que o quadro de Van Gogh copia um par de sapatos de camponês que realmente está aí, e é uma obra porque consegue fazê-lo? De modo nenhum.

Portanto, na obra, não é de uma reprodução do ente singular que de cada vez está aí presente, que se trata, mas sim da reprodução da essência geral das coisas. Mas onde está e como é essa essência geral, para que as obras de arte lhe possam ser conformes? A que essência da coisa é que será conforme um templo? Quem ousaria afirmar o impossível que na obra arquitectónica está representada a ideia do templo em geral? E, todavia, numa tal obra, se é uma obra, é a verdade que está posta em obra. Ou pensemos no hino de Hölderlin, «O Reno». O que é que aqui foi dado de antemão ao artista e como o foi para que depois se pudesse reproduzir no poema? Ainda que no caso deste hino e de outros poemas semelhantes, uma relação de cópia entre algo já real e a obra de arte manifestamente não tenha cabimento, através de uma obra do tipo da que aponta o poema de C. F. Meyer, «A Fonte Romana», confirma-se da melhor maneira a ideia, segundo a qual a obra copia qualquer coisa:

A Fonte Romana

Eleva-se o jacto de água e, caindo, enche
por inteiro o redondo da taça de mármore,
e a taça, enchendo-se, extravasa
sobre o fundo de uma segunda taça;
e a segunda, tomando água a mais,

dá à terceira, em ondas, o seu jorro,
e cada uma ao mesmo tempo toma e dá
e jorra e repousa.

Aqui não está retratada poeticamente uma fonte de facto existente, nem é o reflexo da essência geral de uma fonte romana. Mas a verdade está posta em obra. Que verdade é que acontece na obra? Pode a verdade em geral acontecer e ser assim histórica? A verdade, diz-se com efeito, é algo intemporal e supratemporal.

Procuramos a realidade da obra de arte, para aí encontrar realmente a arte, que nela impera. Apurou-se como a realidade mais próxima na obra é o suporte coisal. Para apreender esta coisidade não bastam, todavia, os conceitos tradicionais de coisa; porque eles próprios passam ao lado da coisidade. O conceito prevalecente de coisa, a coisa como matéria enformada, nem sequer foi colhido da essência da coisa, mas sim a partir da essência do apetrecho. Apurou-se também que já de há muito o ser-apetrecho impôs uma singular prevalência na interpretação do ente. Esta prevalência do ser-apetrecho que, entretanto, não foi expressamente meditada, deu o aceno para de novo fazer a pergunta pelo carácter instrumental, mas evitando as interpretações correntes.

Deixámos que fosse uma obra a dizer-nos o que um apetrecho é. Veio assim, como que despercebidamente, à luz aquilo que na obra está em obra: a abertura do ente no seu ser: o acontecimento da verdade. Se a realidade da obra não pode ser definida a não ser por aquilo que está em obra na obra, o que acontece com o nosso propósito de procurar a obra de arte real na sua realidade? Seguimos um caminho errado, ao esperarmos encontrar a realidade da obra primeiro no suporte coisal. Estamos agora perante um estranho resultado das nossas reflexões, se acaso ainda a isso se pode chamar um resultado. Duas coisas se tornam claras.

Em primeiro lugar: os meios de compreender o suporte coisal da obra, os conceitos de coisa dominantes, são insuficientes.

Em segundo lugar: o que queríamos compreender como a mais próxima realidade da obra, o suporte coisal, não pertence em geral desse modo à obra.

Assim que na obra visamos qualquer coisa desse género, passámos imediatamente a tomar a obra como um apetrecho, ao qual concedemos, além disso, ainda uma superstrutura que deve conter o elemento artístico. Mas a obra não é nenhum apetrecho

que, além disso, está dotado de um valor estético, a ela inerente. A obra é tampouco isso, quanto a mera coisa é um apetrecho a que apenas falta o autêntico carácter dos apetrechos, o carácter de serventia e de fabricação.

A nossa questionação da obra acha-se perturbada, porque não perguntámos pela obra, mas antes, em parte, por uma coisa e, em parte, por um apetrecho. Mas esta não foi uma questionação que tenhamos sido os primeiros a desenvolver. É a questionação da Estética. A forma como ela considera antecipadamente a obra de arte está sob o domínio da interpretação tradicional de todo o ente enquanto tal. Mas o abalo desta questionação habitual não é o essencial. O que importa é uma primeira abertura do olhar para o facto de o carácter de obra, o carácter instrumental do apetrecho, o elemento coisal da coisa, só se tornar mais próximo de nós, se pensamos o ser do ente. Para tal é necessário que caiam primeiro as barreiras do que é óbvio (das Selbstverständlich) e que os ilusórios conceitos habituais sejam postos de lado. Eis porque foi preciso fazer um desvio. Mas ele leva-nos ao mesmo tempo ao caminho que pode conduzir a uma determinação do elemento coisal na obra. O carácter coisal na obra não deve ser negado; mas este carácter coisal, se pertence ao ser-obra da obra, tem de pensar-se a partir do carácter de obra da obra. Se assim é, então o caminho para uma definição da realidade com carácter coisal da obra não é um caminho que leva à obra através da coisa, mas antes, ao invés, um caminho que leva à coisa através da obra.

A obra de arte abre à sua maneira o ser do ente. Na obra, acontece esta abertura, a saber, o desocultar, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra na obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade. Que é a própria verdade para que, de tempos a tempos, aconteça como arte? Em que consiste este pôr-se-em-obra?

A obra e a verdade

A origem da obra de arte é a arte. Mas o que é a arte? A arte é real na obra de arte. Por isso, procuramos, antes de mais, a realidade da obra. Em que é que consiste? As obras de arte mostram sempre, se bem que de formas completamente diferentes, a coisalidade (das Dinghafte). A tentativa de apreender o

carácter coisal da obra, através dos conceitos habituais de coisa, fracassou. Não apenas porque estes conceitos de coisa não captam a coisalidade, mas porque, com a pergunta sobre o seu suporte coisal (dinglichen Unterbau), constrangemo-la segundo uma apreensão prévia, através da qual barramos o acesso ao ser-obra-da-obra. A coisalidade na obra nunca poderá ser encontrada, enquanto o puro estar-em-si-mesma (reine Insichstehen) da obra não se tiver claramente manifestado.

Mas é a obra alguma vez acessível em si? Para tal se conseguir, seria preciso retirar a obra de todas as relações com aquilo que é outro que não ela, a fim de a deixar repousar por si própria em si mesma. Mas é isso que visa já o mais autêntico intento do artista. Através dele, a obra deve ser libertada para o puro estar-em-si-mesma. Justamente, na grande arte, e só ela está aqui em questão, o artista permanece algo de indiferente em relação à obra, quase como um acesso para o surgimento da obra, acesso que a si próprio se anula na criação.

Assim, as próprias obras encontram-se e estão penduradas nas colecções e nas exposições. Mas estarão elas porventura aqui em si próprias, como as obras que elas mesmas são, ou não estarão antes aqui como objectos do funcionamento das coisas no mundo da arte (Kunstbetrieb)? As obras tornam-se acessíveis ao gozo artístico público e privado. As autoridades oficiais tomam a cargo o cuidado e a conservação das obras. Críticos e conhecedores de arte ocupam-se delas. O comércio de arte zela pelo mercado. A investigação em história de arte transforma as obras em objectos de uma ciência. Mas, no meio de toda esta diversa manipulação, vêm as próprias obras ainda ao nosso encontro?

As esculturas de Égira, no museu de Munique, a *Antígona* de Sófocles, na melhor edição crítica, enquanto obras que estão, são arrancadas ao seu espaço essencial. Por maior que seja o seu nível e o seu poder de impressionar, por boa que seja a sua conservação, por mais seguramente que estejam interpretadas, a transferência para uma colecção retirou-as do seu mundo. Mas mesmo que nos esforcemos por suprimir tais transferências das obras, indo, por exemplo, procurar no seu local o tempo de Paestum, ou a catedral de Bamberg, o mundo destas obras que aí estão ruiu.

A subtracção e a ruína do mundo não são reversíveis. As obras não são mais o que foram. São elas mesmas, é certo, que se nos deparam, mas são aquelas que já foram (die Gewesenen). Como

aquelas que foram, estão perante nós, no âmbito da tradição e da conservação. A partir daqui, permanecem apenas enquanto tais objectos. O seu estar aí em frente constitui ainda, sem dúvida, uma consequência do primigénio estar-em-si, mas já não é esse mesmo estar-em-si. Este esvaneceu-se. Todo o funcionamento das coisas no mundo da arte, por mais extremo que seja o seu desenvolvimento, e por mais que empreenda tudo em prol das próprias obras, atinge sempre somente o ser-objecto das obras. Mas isto não constitui o seu ser-obra.

Mas, então, a obra permanece ainda obra, se está para além de qualquer relação? Não é próprio da obra o estar em relações? Sem dúvida, só que resta saber em que relações ela se encontra.

Aonde é que uma obra pertence? A obra pertence enquanto obra ao campo que é aberto por ela própria. Porque o ser-obra da obra advém, e só advém, em tal abertura. Dissemos que, na obra, o acontecimento da verdade estava em obra. A referência ao quadro de Van Gogh procurava nomear este acontecimento. Em vista disso, surgiu a questão de saber o que é a verdade e como é que ela pode acontecer.

Fazemos agora a pergunta sobre a verdade em vista da obra. Para que, todavia, nos possamos familiarizar com o quê está em questão, é necessário tornar de novo visível o acontecimento da verdade da obra. Para esta tentativa escolhemos uma obra que não se conta entre as obras arquitectónicas.

Um edifício, um templo grego, não imita nada. Está ali, simplesmente erguido nos vales entre os rochedos. O edifício encerra a forma do deus e nesta ocultação (Verbergung) deixa-a assomar através do pórtico para o recinto sagrado. Graças ao templo, o deus advém no templo. Este advento de deus é em si mesmo o estender-se e o demarcar-se (die Ausbreitung und Ausgrenzung) do recinto como sagrado. O templo e o seu recinto não se perdem, todavia, no indefinido. É a obra templo que primeiramente ajusta e ao mesmo tempo congrega em torno de si a unidade das vias e das relações, nas quais nascimento e morte, infelicidade e prosperidade, vitória e derrota, resistência e ruína, ganham para o ser humano a forma do seu destino. A amplitude dominante destas relações abertas é o mundo deste povo histórico. A partir dele e nele é que ele é devolvido a si próprio, para o cumprimento da vocação a que se destina.

Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repousar (Aufruhen) da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitectónica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra, que sobressaem graças apenas à mercê do Sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidade do céu, a treva da noite. O seu seguro erguer-se torna assim visível o espaço invisível do ar. A imperturbabilidade da obra contrasta com a ondulação das vagas do mar e faz aparecer, a partir da quietude que é a sua, como ele está bravo. A árvore, a erva, a águia e o touro, a serpente e a cigarra adquirem uma saliência da sua forma, e desse modo aparecem como o que são. A este vir à luz, a este levantar-se ele próprio e na sua totalidade chamavam os gregos, desde muito cedo, a φύσις. Ela abre ao mesmo tempo a clareira daquilo sobre o qual (worauf) e no qual (worum) o homem funda o seu habitar. Chamamos a isso a Terra. Do que esta palavra aqui diz há que excluir não só a imagem de uma massa de matéria depositada, mas também a imagem puramente astronómica de um planeta. A terra é isso onde o erguer alberga (bergen) tudo o que se ergue e, claro está, enquanto tal. Naquilo que se ergue advém a terra como o que dá guarida.

A obra que é o templo, ali de pé, abre um mundo e ao mesmo tempo repõe-no sobre a terra que, só então, vem à luz como o solo pátrio (heimatlich Grund). Porém, jamais sucede que os homens e os animais, as plantas e as coisas estejam aí e, reconhecidos como objectos imutáveis, forneçam de seguida, acessoriamente, a ambiência adequada ao templo, que um dia se acrescenta ao que lá está. Aproximamo-nos muito mais do que é, se pensarmos tudo isso de modo inverso, com a condição, evidentemente, de sabermos ver, antes de mais, como tudo se nos apresenta de outro modo. A simples viragem (Umkehren), efectuada por si mesma, não dá nada.

O templo, no seu estar-aí (Dastehen) concede primeiro às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for obra, enquanto o deus dela não tiver fugido. O mesmo se passa com a obra de uma imagem (Bildwerk) do deus, que o vencedor lhe consagra no campo de luta. Não se trata de uma representação para que, através dela, mais facilmente se conheça que aspecto tem o deus, mas é uma

obra que faz advir o próprio deus e que, portanto, é o próprio deus. O mesmo é válido para a obra da linguagem (Sprachwerk). Na tragédia, nada se representa e apresenta, mas trava-se a luta dos novos deuses contra os antigos. Quando a obra da linguagem se levanta no dizer (Sagen) de um povo, não fala dessa luta, mas transforma de tal forma o dizer do povo que, a partir de então, cada palavra essencial conduz esta luta e propõe à decisão o que é sagrado e não-sagrado, grande e pequeno, honrado e cobarde, nobre e vil, mestre e escravo. (cf. Heraclito, fragmento 53)

Em que consiste, então, o ser-obra da obra? Mantendo sempre em vista o que acabámos de indicar de modo bastante grosseiro, precisemos, antes de mais, dois traços essenciais da obra. Para tanto, partimos do que é imediato no primeiro contacto com a obra, a coisalidade (Dinghaften), que fornece um apoio ao nosso comportamento habitual em relação à obra.

Quando uma obra se acomoda numa colecção ou se coloca numa exposição, diz-se também que se instala. Mas esta instalação (Aufstellen) é essencialmente diferente da instalação no sentido de levantar (Erstellung) uma obra arquitectónica, do erigir (Errichtung) uma estátua, do encenar uma tragédia na celebração da festa. Semelhante instalação significa: o erigir, no sentido de consagrar e glorificar. Instalar não quer dizer aqui o mero colocar. Consagrar quer dizer sagrar no sentido de que, no erigir pela obra, o sagrado é aberto como sagrado e o deus é convocado para o aberto do seu advento. Da consagração faz parte a glorificação como o respeito (dir Würdigung der Würde) pela dignidade e esplendor de deus. Dignidade e esplendor não são propriedades, a par e por detrás das quais está ainda o deus; pelo contrário, na dignidade, no esplendor, é que advém o deus. No reflexo deste esplendor reluz, i. e., brilha o que chamamos mundo. Erigir (Er-richten) quer dizer: abrir o justo, no sentido da medida que acompanha, orientando, medida que o próprio essencial é, fornecendo, enquanto tal, as orientações. Mas porque é que a exposição (Aufstellung) da obra é um erigir (Errichtung) que consagra e glorifica? Porque a obra no seu ser-obra o requer. Como é que da obra resulta a exigência de uma tal instalação? Porque ela própria, no seu ser obra, é instaladora. O que é que a obra enquanto obra instala? Levantando-se em si mesma, a obra abre um *mundo* e mantém-no numa permanência que domina.

Ser obra quer dizer: instalar um mundo. Mas o que é isso, um mundo? Já foi dado a entender na referência ao templo. A essência do mundo, no caminho que aqui temos de seguir, pode apenas indicar-se. E mais ainda, esta indicação deve cingir-se à defesa contra aquilo que, a princípio, poderia perturbar a visão essencial.

Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes. O mundo mundifica (Welt weltet) e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é um objecto, que está ante nós e que pode ser intuído. O mundo é o sempre inobjectal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da bênção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser. Onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica. A pedra é destituída de mundo. A planta e o animal também não têm qualquer mundo, mas pertencem à aglomeração velada de uma ambiência, em que se encontram inseridos. Pelo contrário, a camponesa tem um mundo, porque se mantém na abertura do ente. O apetrecho, na sua fiabilidade, confere a este mundo uma necessidade e uma proximidade próprias. Ao abrir-se um mundo, todas as coisas adquirem a sua demora e pressa, a sua distância e proximidade, a sua amplidão e estreiteza. No mundificar, é oferecida ou recusada a amplidão a partir da qual está congregada a benevolência dos deuses, que nos guarda. Também esta fatalidade da ausência do deus constitui um modo como o mundo mundifica.

Na medida em que uma obra é obra, abre o espaço para aquela amplidão. Abrir espaço quer dizer aqui ao mesmo tempo: libertar o livre do aberto e instituir este livre no seu conjunto de traços. Este in-stituir (Ein-richten) manifesta-se a partir do erigir (Er-richten). A obra enquanto obra instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo. Mas a instalação de um mundo é apenas um dos dois traços essenciais a referir do ser-obra. O outro traço que lhe pertence, tentamos torná-lo visível do mesmo modo a partir do que mais imediatamente se apresenta da obra.

Quando uma obra é produzida a partir desta ou daquela matéria — pedra, madeira, bronze, cor, linguagem, som — também se diz

que foi produzida (herstellen) a partir daí. Mas, do mesmo modo que a obra exige a sua instalação no sentido do erigir (Errichtung) consagrante e glorificante, porque o ser-obra da obra reside numa instalação de mundo, também a produção (Herstellung) é necessária, porque o próprio ser-obra da obra tem o carácter da produção. A obra enquanto obra é, na sua essência, produtora. Mas o que é que a obra produz? Só aprendemos a experienciar isto se acompanharmos a produção que mais imediatamente se apresenta e que assim é habitualmente designada.

Do ser-obra parte a instalação de um mundo. Que essência tem, pensada no âmbito daquela determinação, aquilo a que em regra se chama a matéria da obra? O apetrecho utiliza a matéria de que se compõe, porque é determinado pela serventia e pela utilidade. A pedra é usada e consumida na fabricação (Anfertigung) do apetrecho, por exemplo, machado. Esvanece-se na serventia. A matéria é tanto melhor e mais adequada quanto menos resistência oferecer ao seu desaparecimento no ser-apetrecho do apetrecho. Pelo contrário, a obra-templo, ao instalar um mundo, longe de deixar esvanecer a matéria, fá-la pela primeira vez ressair (hervorkommen), a saber, no aberto do mundo da obra: a rocha passa a jazer e a estar imóvel e, só então, é rocha; os metais passam a resplandecer; as cores ganham a luminosidade; o som adquire a ressonância; a linguagem obtém o dizer. Tudo isto ressai na medida em que a obra se retira na massa e no peso da pedra, na dureza e na flexibilidade da madeira, na dureza e no brilho do metal, no esplendor e na obscuridade da cor, na ressonância dos sons e no poder nomeador da palavra.

Para onde a obra se retira e o que ela faz ressair, neste retirar-se, eis o que chamámos a terra (Erde). Ela é o que ressai e dá guarida (das Hervorkommend-Bergende). A terra é o infatigável e incansável que está aí para nada. Na e sobre a terra, o homem histórico funda o seu habitar no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, produz a terra. O produzir deve aqui pensar-se em sentido rigoroso. A obra move a própria terra para o aberto de um mundo e nele a mantém. *A obra deixa que a terra seja terra.*

Mas porque é que este produzir da terra tem de acontecer de tal modo que a obra se retira para ele? O que é a terra para que só se ponha a descoberto justamente deste modo? A pedra pesa, e manifesta assim o seu peso. Mas, enquanto este peso pesa sobre nós, ela

recusa toda a intromissão (Eindringen) em si mesma. Se tentarmos isso, rachando a pedra, as partes nunca mostram algo de um interior e de um aberto. Logo, a pedra volta a retirar-se no mesmo abafamento e no pesado e maciço das suas partes. Se tentarmos compreender isso por outra via, colocando a pedra numa balança, aí só trazemos o peso (Schwere) ao cálculo de quanto pesa (Gewicht). Esta determinação talvez muito precisa da pedra não passa de um número, mas o pesar (Lasten) escapou-nos. A cor brilha e só quer resplandecer. Quando no uso do entendimento, medindo, a decompomos em números de frequências de vibração, ela já desapareceu. Só se mostra quando permanece oculta e inexplicada. A terra faz assim despedaçar em si a tentativa de intromissão nela. Leva toda a impertinência calculadora a transformar-se em destruição. Mesmo que esta se revista da aparência de um domínio e de um progresso, na forma da objectivação técnico-científica da Natureza, este domínio é, de facto, ainda uma impotência da vontade. A terra só aparece abertamente iluminada como ela própria onde é guardada e salvaguardada como a que é essencialmente insondável (Unerschliessbar), que recua perante toda a exploração (Erschliessung), a saber, a que se mantém fechada (verschlossen). Todas as coisas da terra, ela própria na sua totalidade, desembocam numa recíproca harmonia. Mas este desembocar não é um desaparecer (Verwischen)? Aqui desemboca a corrente da delimitação que limita cada presente na sua presença (Anwesen). Em cada uma das coisas fechadas acontece o mesmo desconhecimento de si. A terra é, por essência, o que se fecha em si (Sich-Verschliessende). Pro-duzir (her-stellen) a terra significa: trazê-la ao aberto como o que em si se fecha.

Esta produção (Herstellung) da terra realiza a obra, na medida em que se retira na terra. Todavia, este fechar-se da terra não é um manter-se fechado, uniforme e rígido, mas antes revela-se numa plenitude inesgotável de modos e formas simples. Sem dúvida, o escultor utiliza a pedra, tal como, à sua maneira, o pedreiro. Mas não gasta a pedra. Isso só acontece de uma certa maneira onde a obra é mal sucedida. Sem dúvida, o pintor utiliza a tinta, mas de tal modo que a cor não se gasta, mas passa sim a ganhar luz. Também o poeta utiliza a palavra, não, porém, como aqueles que habitualmente falam e escrevem têm de gastar as palavras, mas de forma tal que a palavra se torna e permanece verdadeiramente uma palavra.

Nunca na obra advém nada da matéria. É inclusivamente duvidoso se, na determinação essencial do apetrecho, aquilo de que é feito será aflorado na sua essência de apetrecho pela caracterização como matéria.

A instituição de um mundo e a produção da terra constituem dois traços essenciais no ser-obra da obra. Elas pertencem uma à outra, porém, na unidade do ser-obra. Procuramos esta unidade quando meditamos no estar-em-si (Insichstehen) da obra e tentamos dizer aquela certa quietação fechada do repousar em si.

Com os referidos traços essenciais, demos a conhecer, se de todo algo de pertinente, antes um acontecer e não um repouso; pois, o que é o repouso senão o oposto do movimento? Não é, de resto, um oposto que exclua de si o movimento, mas antes o inclui. Só o que se move pode repousar. Consoante o tipo de movimento, assim é o tipo de repouso. No movimento entendido como pura deslocação de um corpo, o repouso é evidentemente apenas o limite do movimento. Quando o repouso inclui movimento, nesse caso pode haver um repouso que é uma recolecção interior do movimento e, portanto, suprema mobilidade, supondo que o tipo de movimento exige um tal repouso. É precisamente deste tipo a quietação da obra repousando em si mesma. Aproximamo-nos, por conseguinte, deste repouso se conseguirmos apreender completamente a mobilidade do acontecer no ser-obra. Perguntamos: que relação há entre o instalar de um mundo e o produzir da terra na própria obra?

O mundo é a abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões simples e decisivas no destino de um povo histórico. A terra é o ressair forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida. Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, todavia, inseparáveis. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo. Mas a relação entre mundo e terra nunca degenera na vazia unidade de opostos, que não têm que ver um com o outro. O mundo aspira, no seu repousar sobre a terra, a sobrepujá-la. Como aquilo que se abre, ele nada tolera de fechado. A terra, porém, como aquela que dá guarida, tende a relacionar-se e a conter em si o mundo.

O confronto de mundo e terra é um combate (Streit). Certamente, falsificamos com facilidade a essência do combate, na medida em que confundimos a sua essência com a discórdia e a disputa e, portanto, só o conhecemos como perturbação ou

destruição. Todavia, no combate essencial, os combatentes elevam-se um ao outro à auto-afirmação das suas essências. A auto-afirmação da essência nunca é, porém, a cristalização num estado ocasional, mas o abandono na oculta originalidade da proveniência do seu ser próprio. No combate, cada um leva o outro para além de si próprio. O combate torna-se assim sempre mais combativo e mais autenticamente o que é. Quanto mais duramente o combate se extrema por si próprio, tanto mais inflexivelmente se soltam os que combatem na intimidade do simples pertencer a si mesmos. A terra não pode renunciar ao aberto do mundo, se ela própria tem de aparecer como terra na livre pressão (Andrang) do seu encerrar-se em si mesma. Por seu turno, o mundo não pode libertar-se da terra se, como amplitude reinante e senda de todo o destino essencial, se funda sobre algo de decidido.

Na medida em que a obra institui um mundo e produz a terra, é a instigação deste combate. Mas tal não acontece para que a obra esmague e aplane o combate, numa concórdia insípida, mas sim para que o combate permaneça combate. Ao instituir um mundo e ao produzir a terra, a obra realiza este combate. O ser-obra da obra consiste no disputar do combate entre mundo e terra. Porque o combate alcança o seu auge na simplicidade da intimidade, é que a unidade da obra acontece na disputa do combate. A disputa do combate é a recolecção (*Sammlung*) permanente e sempre superada da mobilidade da obra. Na intimidade do combate é que a quietação da obra, em si mesma repousando, tem a sua essência.

Só a partir do repousar da obra é que podemos entrever o que na obra está em obra. Até aqui permaneceu sempre uma afirmação antecipativa, a saber, a de que na obra de arte é a verdade que está posta em obra. Até que ponto é que a verdade acontece no ser-obra da obra, isto é, em que medida é que ela acontece no disputar do combate entre mundo e terra? O que é a verdade?

A pequenez e a obtusidade do nosso conhecimento da essência da verdade evidencia-se na negligência com que nos abandonamos ao uso desta palavra fundamental. Por verdade entende-se, a maior parte das vezes, esta e aquela verdade. Quer isto dizer: algo de verdadeiro. O verdadeiro pode ser um conhecimento que se expressa num enunciado. Mas também dizemos verdadeiro não só um enunciado, mas também uma coisa, o ouro verdadeiro em oposição ao falso. Verdadeiro quer dizer aqui o mesmo que autêntico, o ouro autêntico. O que é que aqui quer dizer real? Para

nós, é real aquilo que é na verdade. Verdadeiro é o que corresponde ao real e real é o que é na verdade. O círculo voltou a fechar-se.

O que quer dizer «na verdade»? Verdade é a essência do verdadeiro. Em que é que pensamos quando dizemos essência? Considera-se habitualmente como tal algo de comum em que todo o verdadeiro concorda. A essência apresenta-se no conceito genérico e universal que representa o uno, indiferentemente válido para muitos. Mas esta essência indiferente (essência no sentido de *essentia*) é apenas a essência inessencial. Em que consiste a essência essencial de algo? Provavelmente consiste naquilo que o ente *é* na verdade. A essência verdadeira de uma coisa define-se a partir do seu ser verdadeiro, a partir da verdade do respectivo ente. Todavia, não procuramos agora a verdade da essência, mas a essência da verdade. Uma estranha imbricação. Trata-se de uma estranheza, ou tão-só da subtileza vazia de um jogo de conceitos, ou antes de — um abismo?

Verdade deve pensar-se no sentido da essência do verdadeiro. Pensamo-la a partir da evocação da palavra dos gregos ἀλήνεια, que quer dizer a desocultação (Unverborgenheit) do ente. Mas constitui porventura já uma determinação da essência da verdade? Não queremos nós fazer passar a pura modificação do uso das palavras — desocultação em vez de verdade — por uma caracterização da coisa? Em todo o caso, mantemo-nos numa troca de nomes, enquanto não fizermos a experiência do que deve, então, acontecer, para tornar necessário dizer a *essência* da verdade na palavra desocultação.

E será para tal necessário um renascimento da filosofia grega? De modo nenhum. Mesmo que esta coisa impossível fosse possível, um renascimento não nos ajudaria nada, porque a história oculta da filosofia grega consiste, desde o princípio, no facto de ela não permanecer conforme à essência da verdade que luz na palavra ἀλήνεια, e no facto de ela ter de deslocar cada vez mais o seu saber e dizer, da essência da verdade para o apuramento de uma essência derivada de verdade. A essência da verdade como ἀλήυεια permanece impensada no pensamento dos gregos e, desde então, e por maioria de razão, na filosofia posterior. A desocultação é para o pensar o que há de mais oculto no ser-aí grego, mas simultaneamente é o que determina, desde cedo, toda a adveniência do advento.

Mas porque é que não nos damos por satisfeitos com a essência da verdade, que nos é familiar desde há séculos? Verdade quer dizer hoje, e desde há muito, a concordância do conhecimento com o seu objecto. Todavia, para que o conhecimento e o enunciado que o articula e o enuncia possam reger-se pela coisa, para que esta possa ser injuntiva para o enunciado, é preciso que a própria coisa se mostre como tal. Como é que se deve manifestar, se ela própria não pode assomar, se ela própria não está na desocultação? O enunciado é verdadeiro na medida em que se regula pela desocultação, a saber, pelo verdadeiro. A verdade da proposição é sempre cada vez mais esta adequação. Os assim chamados conceitos críticos da verdade, que, desde Descartes, partem da verdade como certeza, são apenas variações da determinação da verdade como adequação. Mas esta essência da verdade, para nós corrente, a justeza da representação (Vorstellen), depende em absoluto da verdade como desocultação.

Quando nós aqui e de resto compreendemos a verdade como desocultação, não nos refugiamos apenas numa tradução mais literal de uma palavra grega. Meditamos sobre o que enquanto não experimentado e não pensado subjaz à essência da verdade para nós corrente e por isso gasta, no sentido de justeza. Acomodamo-nos às vezes ao reconhecimento de que, naturalmente para documentar e conceber a justeza (verdade) de uma proposição, temos de recorrer a algo que já está manifesto. E que esta suposição é reveladora de algo de incontornável. Enquanto falarmos e pensarmos assim, compreendemos a verdade sempre e só como justeza, que decerto exige ainda uma condição prévia, que nós próprios fazemos — sabe Deus como e porquê.

Ora, precisamente não somos nós que pressupomos a desocultação do ente, mas é assim a desocultação do ente (o ser) que nos determina numa essência tal que, na nossa representação, permanecemos inseridos, ficamos sempre a reboque da desocultação. Não aquilo a que (wonach) um conhecimento se ajusta, deve já de algum modo estar a descoberto, mas também todo o domínio em que se move este «ajustar-se a qualquer coisa», bem como aquilo para o qual uma adequação do enunciado à coisa se torna manifesta, deve já desenrolar-se totalmente na desocultação. Nós e todas a nossas representações adequadas não seríamos nada e não poderíamos sequer pressupor que estivesse já manifesto algo a que nos ajustássemos, se a desocultação do ente não nos tivesse já

exposto nesta clareira, onde todo o ente se salienta para nós, e a partir da qual todo o ente se retrai.

Mas como é que isso se passa? Como é que a verdade acontece como esta desocultação. Antes, porém, é preciso dizer mais claramente o que é esta própria desocultação.

As coisas são, os homens, os dons e a oferta são, o animal e a planta são, o apetrecho e a obra são. O ente está no ser. Através do ser perpassa uma fatalidade velada, suspensa entre o divino e o antidivino. O homem é impotente para dominar uma larga parte do que há no ser. Só pouco é conhecido. O conhecido permanece algo de aproximado, o dominado algo de incerto. Nunca o ente, como poderia demasiado facilmente parecer, está debaixo do nosso poder ou até na nossa representação. Se meditarmos isto tudo conjuntamente, então apreendemos, parece, tudo o que de algum modo é, ainda que o apreendamos de um modo bastante grosseiro.

E, todavia: para além do ente, mas não longe dele, mas sim a partir dele, acontece ainda algo de diferente. No seio do ente na sua totalidade advém um lugar aberto. Há uma clareira. Pensada a partir do ente, ela tem mais ser do que o ente. Este meio aberto não é envolvido pelo ente, mas é antes o próprio meio coruscante que engloba como o nada, que mal conhecemos, todo o ente.

O ente como ente só pode ser, quando assoma e advém no clareado desta clareira. Só esta clareira confere e garante a nós, homens, um acesso em direcção ao ente, que nós próprios somos. Graças a esta clareira, o ente é desocultado de certos e variáveis modos. O ente só pode ser *oculto* no espaço de jogo do clareado. Todo o ente que vem ao nosso encontro e que nos acompanha mantém esta estranha oposição da presença, na medida em que ao mesmo tempo se retém sempre numa ocultação. A clareira em que este ente assoma é em si simultaneamente ocultação. Mas a ocultação reina no seio do ente de modo duplo.

O ente recusa-se-nos até naquela coisa singular e aparentemente insignificante que facilmente encontramos, quando do ente já só podemos dizer que ele é. A ocultação como recusa não começa por ser, e não é apenas o limite que, de cada vez, afecta o conhecimento, mas sim o princípio da clareira do clareado. Mas há também ocultação, de outro género é certo, no interior do clareado. O ente insinua-se diante do ente, um eclipsa o outro, um vela o outro, aquele obscurece este, pouco obstrui muito, o isolado

nega o todo. Aqui a ocultação não é o puro negar-se, mas o ente aparece de facto, dá-se diferentemente do que é.

Esta ocultação é a dissimulação (*Verstellen*). Se o ente não fosse dissimulado pelo ente, não erraríamos na visão das coisas e na nossa acção sobre elas, não nos dispersaríamos e não transgrediríamos e, em geral, não nos enganaríamos na medida. Que o ente como aparência possa iludir é a condição para que nos possamos enganar, e não o inverso.

A ocultação pode ser um enganar-se ou apenas uma dissimulação. Nunca temos a certeza se é uma coisa ou outra. A ocultação oculta-se e dissimula-se a si mesma. Quer isso dizer: o lugar aberto no seio do ente, a clareira, nunca é um palco rígido, com o pano sempre levantado e sobre o qual o jogo do ente se representa. Antes pelo contrário, a clareira acontece apenas sob a forma desta dupla reserva. A desocultação do ente nunca é um estado que está aí, mas sempre um acontecimento. A desocultação (verdade) não é, nem uma qualidade das coisas no sentido do ente, nem qualidade das proposições.

No círculo mais próximo do ente, sentimo-nos em casa. O ente é familiar, fiável, tranquilizante. Não obstante, perpassa através da clareira uma eclosão perpétua na dupla forma da recusa e da dissimulação. O tranquilizante é, no fundo, não tranquilizante; é um abismo de inquietação. A essência da verdade, a saber, da desocultação é regida por uma recusa. Esta recusa não é, todavia, nenhuma falta e erro, como se a verdade fosse mera desocultação que se tivesse libertado de todo o oculto. Se ela fosse disto capaz, então não seria mais ela mesma. *À essência da verdade como desocultação pertence negar-se sob o modo da dupla ocultação.* A verdade é, na sua essência, não-verdade. Isto diz-se assim, para mostrar com uma agudeza talvez desconcertante que pertence à desocultação como clareira o negar-se sob o modo da ocultação. A proposição: a essência da verdade é não-verdade não deve, pelo contrário, querer dizer que a verdade seja no fundo falsidade. O enunciado também não quer dizer que a verdade nunca é ela mesma, mas é sim, representada dialecticamente, sempre também o seu contrário.

A verdade manifesta-se justamente como ela mesma, na medida em que o negar-se ocultante enquanto a recusa confere originalmente a toda a clareira a sua constante proveniência, ao passo que, enquanto dissimulação, confere originalmente a toda a clareira a

sempre activa acutilância da ilusão. Sob a designação de negação ocultante procura-se nomear, na essência da verdade, a reciprocidade adversa que, na essência da verdade, há entre clareira e ocultação. A essência da verdade é em si mesma o combate originário em que se conquista o meio aberto, no qual o ente advém e a partir do qual se retira.

Este aberto acontece em pleno ente. Manifesta um traço essencial que já nomeámos. Ao aberto pertence um mundo e a terra. Mas o mundo não é pura e simplesmente o aberto, que corresponde à clareira, e a terra não é o fechado, que corresponde a ocultação. O mundo é antes a clareira das sendas das orientações essenciais, na qual se dispõe toda a decisão. Toda a decisão, todavia, se funda em algo não dominado, oculto, desconcertante: de outro modo jamais seria decisão. Mundo e terra são em si mesmos, cada um segundo a sua essência, polémicos e beligerantes. Só assim participam no combate da clareira e ocultação.

A terra só irrompe através do mundo, o mundo só se funda na terra, na medida em que a verdade acontece como o combate original entre clareira e ocultação. Mas como é que a verdade acontece? Respondemos: acontece em raros modos essenciais. Um dos modos como a verdade acontece é o ser-obra da obra. Ao instituir um mundo e ao produzir a terra, a obra é o travar desse combate no qual se disputa a desocultação do ente na sua totalidade, a verdade.

A verdade acontece no estar-aí-de-pé (Dastehen). Isto não quer dizer que qualquer coisa seja aqui representada e restituída com justeza, mas antes o ente na sua totalidade é trazido e mantido na desocultação. Manter significa originalmente proteger (hüten). No quadro de Van Gogh, acontece a verdade. Isso não quer dizer que algo que está aí diante seja representado com justeza, mas sim que no tornar-se manifesto do ser-apetrecho do apetrecho sapato, o ente na totalidade, mundo e terra, no seu conflito recíproco, conseguem alcançar a desocultação.

Na obra, a verdade está em obra, portanto, não é apenas algo de verdadeiro. O quadro, que mostra os sapatos do camponês, o poema que canta a fonte romana, no sentido rigoroso do termo, informam não só o que é que este ente isolado é enquanto tal, mas deixam acontecer desocultação como tal em relação ao ente na totalidade. Quanto mais simples e essencial o calçado, quanto mais sóbria e puramente a fonte se erguem na sua essência, tanto

mais imediata e manifestamente todo o ente se torna mais ente conjuntamente com eles. Desta forma, o ser que se oculta clareia-se. O clareado desta natureza na obra é o belo. *A beleza é um modo como a verdade enquanto desocultação advém.*

O clareado que tem esta natureza dispõe o seu esplendor na obra. O resplandecer disposto na obra é o belo. Certamente, a essência da verdade está agora captada mais nitidamente em alguns aspectos. Por conseguinte, talvez se tenha tornado mais claro o que está em obra na obra. Só que o agora visível continua ainda sem nos dizer nada acerca da realidade mais próxima e premente da obra, acerca do elemento coisal na obra. Quase parece como se, na intenção exclusiva de apreender o mais puramente possível o estar-em-si próprio da obra, tivéssemos passado ao largo do facto de uma obra ser sempre uma obra, e isso quer dizer que é algo de produzido (Gewirktes). Se algo caracteriza a obra como obra, é este ser-criado da obra. Na medida em que a obra é criada e que o criar precisa de um meio a partir do qual e no qual cria, também o elemento coisal entra na obra. Isto é incontestável. Só que, não obstante, permanece a pergunta: como é que o ser-criado faz parte da obra? Tal só ficará elucidado quando duas coisas forem esclarecidas:

1. O que quer dizer aqui ser-criado e criar, por oposição a fabricar e ser-fabricado?

2. Qual é a essência mais íntima da própria obra, a partir da qual apenas se deixa avaliar em que medida o ser-criado lhe pertence e até que ponto é que determina este ser-obra da obra?

Criar é aqui sempre pensado em relação à obra. Da essência da obra, faz parte o acontecimento da obra. A essência do criar determinamo-la de antemão a partir da sua relação com a essência da verdade, enquanto desocultação do ente. A pertença do ser--criado à obra só pode ser iluminada a partir de um esclarecimento ainda mais originário da essência da verdade. A pergunta pela verdade e pela sua essência volta de novo.

Temos de a fazer ainda uma vez mais, se não quisermos que o enunciado: na obra está em obra a verdade, continue a ser uma mera afirmação.

Temos agora de perguntar ainda mais essencialmente: em que medida é que, na essência da verdade, há um tender para qualquer coisa como uma obra? Qual é a essência da verdade para que possa ser posta em obra ou, em determinadas condições, tenha mesmo

de ser posta em obra para ser como verdade? O pôr-em-obra da verdade determinámo-lo, todavia, como a essência da arte. Por isso, a pergunta feita em último lugar reza assim:

O que é a verdade para que ela possa, ou até mesmo tenha de acontecer como arte? Em que medida *há* em geral arte?

A verdade e a arte

A origem da obra de arte e do artista é a arte. A origem é a proveniência da essência, onde advém o ser de um ente. O que é a arte? Procuramos a sua essência na obra real. A realidade da obra determina-se a partir do que na obra está em obra, a partir do acontecer (Geschehen) da verdade. Pensamos este acontecimento como o travar do combate entre mundo e terra. No movimento congregado deste combate, advém o repouso. Aqui se fundamenta o repousar-em-si (Insichruhen) da obra.

Na obra, o acontecimento da verdade está em obra. Mas o que assim está em obra, está também, de facto, na obra. Logo, pressupõe-se a obra real como suporte deste acontecer. Imediatamente se nos depara a pergunta pelo carácter coisal da obra, que está perante nós. Assim se torna, finalmente, claro: podemos perguntar e voltar a perguntar pelo estar-em-si da obra e deixarmos, apesar disso, escapar a sua realidade, enquanto não acedermos a tomar a obra como algo de produzido (Gewirktes). Denominá-la assim parece ser o mais óbvio; pois, na palavra obra ouvimos o produzido. O carácter-de-obra da obra consiste no seu ser-criada (Geschaffensein) pelo artista. Pode parecer estranho que esta mais próxima e, entre todas a mais clara, determinação da obra só agora seja referida.

Mas o ser-criado da obra só se deixa manifestamente compreender a partir do processo da criação. Assim, por imposição das próprias coisas, temos de aceder a levar em conta a actividade do artista para encontrar a origem da obra de arte. A tentativa de determinar o puro ser-obra da obra a partir desta mesma mostrou-se inexequível.

Se agora nos afastamos da obra para procurar a essência da criação, então devemos ter em mente o que se disse primeiramente acerca da pintura dos sapatos do camponês, e depois sobre o templo grego.

Pensamos a criação (Schaffen) como um produzir (Hervorbringen). Mas um produzir é também a fabricação (Anfertigung) do apetrecho. A manufactura, notável jogo de linguagem, não cria obras nenhumas mesmo quando, como é necessário, contrastamos o produto manufacturado (das handwerkliche Erzeugnis) como artigo de fábrica (die Fabrikware). Em que é que se distingue o produzir, enquanto criação, do produzir no modo da fabricação? Tão facilmente quanto distinguimos pelo nome o criar de obras (Schaffen von Werken) e a fabricação de apetrecho (Anfertigung von Zeug), assim tão difícil é seguir ambas as formas de produzir nos traços essenciais próprios de cada um. Seguindo a aparência imediata, encontramos na actividade do oleiro e do escultor, do marceneiro e do pintor o mesmo comportamento. A criação da obra requer, por si mesma, o agir de manufactura (das hanwerkliche Tun). Os grandes artistas têm na maior estima o saber-fazer de manufactura. São os primeiros a exigir o seu cultivo cuidadoso a partir do pleno domínio. São eles, mais do que todos os outros, que se esforçam por um sempre renovado aperfeiçoamento da manufactura. Já se fez suficiente alusão ao facto de os gregos, que percebiam alguma coisa de obras de arte, usarem a mesma palavra τέχνη, para designar a manufactura e a arte, e chamarem com o mesmo nome τεχνίτηζ ao artesão e ao artista.

Por isso, parece avisado determinar a essência da criação a partir do seu lado de manufactura. Mas é justamente a alusão ao uso linguístico dos gregos, que nomeia a sua experiência da coisa, que nos deve fazer reflectir. Por mais corrente e convincente que possa parecer, a referência à denominação grega com a mesma palavra τέχνη para obra de manufactura e de arte, permanece, todavia, errado e superficial; pois, τέχνη não significa nem manufactura, nem arte e, ainda menos, trabalho técnico no sentido actual; sobretudo, nunca quer dizer um género de realização prática.

A palavra τέχνη quer dizer muito mais um modo do saber. Saber quer dizer: ter visto, no sentido lato de ver, que indica: apreender o que está presente enquanto tal. A essência do saber repousa, para o pensar grego, na ἀλήθεια, a saber, na desocultação (Entbergung) do ente. Ela suporta e dirige toda a relação com o ente. A τέχνη, enquanto experiência grega do saber, é um produzir do ente, na medida em que traz o presente como tal, *da* ocultação *para* a desocultação do seu aspecto; τέχνη, nunca significa a actividade de um fazer (Machen).

Por conseguinte, o artista nunca é um τεχνίτης, por ser também artesão, mas é-o sim porque, tanto o pro-duzir de obras, como o produzir do apetrecho acontece neste pro-duzir que de antemão faz o ente aceder à sua presença, a partir do seu aspecto. Tudo isto, todavia, advém no seio do ente que, por si próprio, surge da φύσις. A designação da arte como τέχνη não quer de modo algum dizer que a actividade do artista seja experimentada a partir da manufactura. Pelo contrário, o que na criação da obra de arte tem um aspecto semelhante ao de fabricação de manufactura é de outro género. Este fazer é determinado e afinado pela essência da criação, e permanece retido nesta essência.

Por que outro fio condutor é que devemos então pensar a essência da criação, se não for pelo fio condutor da manufactura? De que outro modo, senão a partir do ter-se em vista aquilo que há a criar, a saber, a obra? Embora a obra só se torne real na realização da sua criação e, assim, dependa desta na sua realidade, a essência da criação depende da essência da obra. Ainda que o ser-criado da obra tenha uma relação com a criação, apesar disso, tanto o ser criado como o criar têm de ser determinados a partir do ser-obra. Agora, já não nos pode espantar porque é que, primeiramente e durante bastante tempo, tratámos só da obra, para apenas agora pôr em foco o ser-criado. Se o ser-criado pertence tão essencialmente à obra, como também ressalta da própria palavra obra, então devemos tentar compreender ainda mais essencialmente o que até aqui se deixou determinar como ser-obra da obra.

A partir da consideração da delimitação da essência (Wesensumgrenzung) da obra que foi alcançada, segundo a qual na obra está em obra o acontecer da verdade, podemos caracterizar a criação como o deixar-emergir (das Hervorgehenlassen) num produto (das Hervorgebrachtes). O tornar-se-obra da obra (das Werkwerden) é um modo do passar-a-ser e de acontecer da verdade. Na essência desta reside tudo. Mas o que é a verdade para que possa acontecer em qualquer coisa como algo de criado? Em que medida é que a verdade tem, a partir do fundamento da sua essência, um tender para a obra? Isto poderá conceber-se a partir da essência da verdade, elucidada até aqui?

A verdade é não-verdade, na medida em que lhe pertence o domínio de proveniência do ainda-não-(des)-ocultado, no sentido da ocultação. Na des-ocultação como verdade advém simultaneamente o outro «des» de um duplo negar-se (Verwheren).

A verdade advém, como tal, na oposição entre clareira e dupla ocultação. A verdade é o combate original no qual, de cada vez a seu modo, é conquistado o aberto, no qual tudo assoma e a partir do qual se retrai tudo o que se mostra e se erige como ente. Quando e como quer que desponte e rebente este combate, por ele se separam os combatentes, a clareira e a ocultação. É assim que é conquistado o aberto do espaço conflitual. A abertura deste aberto, a saber, a verdade, só pode ser o que é, a saber, *esta* abertura, quando e enquanto ela própria se institui no seu aberto. Eis porque é preciso haver de cada vez um ente neste aberto, onde a abertura obtenha a sua fixação (Stand) e consistência (Ständigkeit). Na medida em que a própria abertura ocupa o aberto, mantém-no aberto e sustenta-o. Pôr (Setzen) e ocupar (Besetzen) são aqui sempre pensados a partir do sentido grego da υέσις, que significa um instalar na desocultação.

Com a referência ao instituir-se da abertura no aberto, o pensamento toca num domínio que ainda não pode aqui discutir-se. Note-se, no entanto, só isto, que a essência da desocultação do ente pertence de algum modo ao próprio ser (cf. *Sein und Zeit*, § 44), este faz acontecer, a partir da sua essência, o espaço de jogo da abertura (a clarificação do aí), e introdu-lo como algo no qual cada ente, a seu modo, se levanta.

A verdade só acontece de modo que ela se institui por si própria no combate e no espaço de jogo que se abrem. Porque a verdade é a reciprocidade adversa entre clareira e ocultação, faz por isso mesmo parte dela o que aqui se chama instituição (Einrichtung). Mas a verdade não existe de antemão algures, nas estrelas, para ulteriormente se alojar em qualquer ente. Isto é já impossível porque, de facto, só a abertura do ente produz a possibilidade de um algures e de um lugar preeenchido por algo de presente. Clareira da abertura e instituição no aberto co-pertencem-se. São uma e a mesma essência do acontecimento da verdade. Este é, de diversas maneiras, histórico.

Um modo essencial como a verdade se institui no ente que ela mesma abriu é o pôr-em-obra-da-verdade. Um outro modo como a verdade está presente é o acto de fundação de um Estado. Um outro modo ainda como a verdade vem à luz é a proximidade do que, pura e simplesmente, não é um ente, mas antes o mais ente entre os entes. Ainda um modo como a verdade se funda é o sacrifício essencial. Ainda um outro modo como a verdade passa a ser

é através do perguntar do pensar que, enquanto pensar do ser, designa este no seu ser-digno-de-pergunta. Pelo contrário, a ciência não é um acontecimento original da verdade, mas sim a exploração, de cada vez, de um domínio da verdade já aberto e, mais propriamente, mediante a apreensão e fundamentação do que de correcto, possível e necessário, se mostra no seu domínio. Sempre que, e na medida em que, uma ciência ultrapassa o correcto em direcção a uma verdade, a saber, um desvelamento (Enthüllung) essencial do ente como tal, ela é filosofia.

Porque pertence à essência da verdade instituir-se no ente, para só então se tornar verdade, por isso há na essência da verdade o *tender para a obra*, como uma possibilidade eminente de a verdade ser ela própria ente no seio dos entes.

A instituição da verdade na obra é a produção (Hervorbringen) de um tal ente que não era antes e não voltará a passar a ser depois. A produção (Hervorbringung) instala de tal maneira este ente no aberto que o que se intenta produzir clareia originalmente a abertura do aberto em que ressai (hervorkommt). Onde a produção traz expressamente a abertura do ente, a verdade, aí o produzido é uma obra. Uma tal produção é o criar (Schaffen). Como tal trazer, ele é antes um receber e um tirar (Entnehmen) no interior da relação com a desocultação. Em que consiste então, por conseguinte, o ser criado? Esclareça-se mediante duas determinações essenciais.

A verdade insere-se na obra. A verdade advém como o combate entre clareira e ocultação, na reciprocidade adversa entre mundo e terra. A verdade quer introduzir-se na obra, como combate entre mundo e terra. O combate não deve suprimir-se num ente produzido expressamente para esse efeito; também não deve simplesmente alojar-se nele, deve sim ser aberto justamente a partir dele. Este ente deve, por isso, ter em si os traços essenciais do combate. No combate, conquista-se a unidade entre mundo e terra. Na medida em que se abre um mundo, põe-se em decisão para uma humanidade histórica a vitória e a derrota, a bênção e a maldição, a dominação e a servidão. O mundo emergente traz a lume (Vorschein) precisamente o ainda não decidido e imenso e abre, assim, a necessidade oculta da medida e decisão.

Mas ao abrir-se um mundo, a terra assoma. Revela-se como o que tudo sustém (alles Tragende), como o que está abrigado na sua lei e constantemente se fecha. O mundo exige a sua decisão e a sua

medida e deixa o ente aceder ao aberto dos seus caminhos. A terra, sustendo e levantando, aspira a manter-se fechada e a confiar tudo à sua lei. O combate não é um rasgão (Riss), como o rasgar de um mero abismo, mas o combate é antes a intimidade da co-pertença recíproca dos combatentes. Este rasgão atrai os combatentes para a proveniência da sua unidade a partir do único fundo. É um risco fundamental (Grundriss). É traçado (Auf-riss) que desenha os traços fundamentais da emergência da clareira do ente. Este rasgão não deixa os adversários romper um com o outro, traz a adversidade da medida e do limite a um único contorno (Umriss).

A verdade como combate só se institui num ente a produzir de tal forma que abre o combate neste ente, a saber, de tal forma que ele próprio é trazido ao rasgão. O rasgão é a juntura (Gefüge) de traçado e risco fundamental, de diâmetro e de contorno. A verdade institui-se no ente de modo tal que é este próprio que ocupa o aberto da verdade. Esta ocupação só pode acontecer de tal forma que o que se intenta produzir, o rasgão, se confia ao que se fecha, ao que assoma no aberto. O rasgão deve repor-se no peso atractivo da pedra, na dureza muda da madeira, no ardor sombrio das cores. Só na medida em que a terra aceita em si o rasgão, é que o rasgão é produzido (her-gestellt) e revelado e, estabelecido assim, a saber, posto naquilo que, como algo que se fecha, e se resguarda, emerge no aberto.

O combate trazido ao rasgão e, assim, reposto na terra e com isso fixado é a *forma* (die Gestalt). O ser-criado da obra quer dizer o ser estabelecido da verdade na forma. Esta é a juntura, e é enquanto ela que o rasgão se dispõe. O rasgão disposto é a junta do aparecer da verdade. O que aqui se chama forma deve sempre pensar-se a partir *daquele* estatuir (Stellen) e do *conjunto daquilo que estatui* (Ge-stell), como a qual a *obra* advém, na medida em que se instala e produz.

Na criação da obra, o combate enquanto rasgão deve repor-se na terra, a própria terra deve, como aquela que se fecha sobre si, ser estatuída na sua emergência (hervorgestellt). Este usar, todavia, não desgasta nem gasta a terra como um material, antes pelo contrário, liberta-a para si própria. Este usar da terra é um obrar com ela, o que decerto tem um aspecto igual ao da utilização manufacturante de um material. Daqui resulta a aparência de que a criação da obra é também uma actividade de manufactura. Jamais ela o é. Mas permanece sempre um utilizar da terra na

fixação da verdade na forma. Pelo contrário, a fabricação do apetrecho nunca é imediatamente a realização do acontecimento da verdade. O estar-acabado do apetrecho é o ser-enformado de uma matéria e, claro está, como a constituição do pronto para ser usado. O estar-acabado do apetrecho quer dizer que este é, para lá de si mesmo, absorvido na sua serventia.

O mesmo não se passa com o ser-criado da obra. Tal torna-se claro a partir da segunda característica, que aqui se pode aduzir.

O ser-acabado do apetrecho (Fertigsein des Zeugs) e o ser--criado da obra (Geschaffensein des Werkes) têm em comum o constituírem um ser-produzido (Hervorgebrachtsein). Mas o ser-criado da obra tem, relativamente a toda outra produção, a peculiaridade especial de ser criado em vista da coisa criada. Mas isto não vale também para tudo o que foi constituído e que, de algum modo, é um resultado? A tudo o que é produzido está simultaneamente dado, se é que algo, o ser-produzido. Certamente, mas na obra o ser-produzido é expressamente introduzido pela criação no criado, de tal forma que sobressai expressamente a partir dele e do assim produzido. Se é assim, então devemos também poder experienciar expressamente o ser-criado na obra.

O ressair do ser-criado da obra não quer dizer que deva tornar-se notório na obra que foi feita por um grande artista. O criado não deve atestar-se como o sucesso de um conhecedor, elevando-se assim o realizador ao prestígio público. Não é o *N. N. fecit* que se deve tornar conhecido, mas sim o simpes *«factum est»* é que se deve manter no aberto: a saber, que aqui aconteceu a desocultação do ente; que tal obra *é*, muito mais do que não é. O choque resultante de que a obra, como esta obra, é e a continuidade deste discreto choque constitui a constância do repousar-em-si na obra. Onde o artista e o processo e as circunstâncias da génese da obra permanecem desconhecidos, é que mais puramente ressai este choque, este «que» do ser-criado da obra.

Sem dúvida, pertence igualmente a todo o apetrecho disponível e a uso «que» seja fabricado. Mas este «que» não sobressai do apetrecho, pelo contrário, oculta-se na serventia. Quanto mais à mão está um apetrecho, quanto mais discreto permanece, que, por exemplo, assim seja um tal martelo, tanto mais exclusivamente o apetrecho persiste no seu ser-apetrecho. Aliás, podemos notar em tudo o que está perante nós que ele é; mas isto só se nota para logo de imediato permanecer esquecido no modo do habitual.

Mas o que é que há de mais habitual do que isto, que o ente é? Na obra, pelo contrário, o inabitual é que ela como tal seja. O acontecimento (Ereignis) do seu ser-criado não ressoa simplesmente na obra, mas o carácter-de-acontecimento (Ereignishafte) do facto de que a obra, enquanto obra, é, projecta a obra para diante de si e sempre a projectou à sua volta. Quanto mais essencialmente a obra se abre, tanto mais plenamente brilha a singularidade do facto de que ela é, em vez de não ser. Quanto mais essencialmente este choque irrompe no aberto, tanto mais estranha e solitária se torna a obra. Na produção (Hervorbringen) da obra reside esta apresentação (Darbringen) do «que ela é».

A pergunta pelo ser-criado da obra devia aproximar-nos mais do carácter-de-obra da obra e, deste modo, da sua realidade. O ser--criado desvelou-se como o ser-fixado do combate na forma (Gestalt), através do rasgão. O próprio ser-criado é aí expressamente introduzido na obra pela criação e está de pé como o silencioso choque do «que» sobre o aberto. Mas a realidade da obra não se esgota também no ser-criado. Muito pelo contrário, a consideração da essência do ser-criado da obra põe-nos em situação de dar agora o passo para que tende tudo o que até aqui se disse. Quanto mais solitariamente a obra, fixada na forma, está em si, quanto mais parece dissolver todas as relações com os homens, tanto mais simplesmente irrompe no aberto o choque de tal obra *ser*, tanto mais essencialmente embate o abismo intranquilizante e se subverte o que anteriormente parecia tranquilizante. Todavia, este múltiplo choque nada tem de violento; pois, quanto mais puramente a obra é arrebatada na abertura do ente por ele mesmo patenteada, tanto mais simplesmente nos empurra e nos lança nesta abertura e, ao mesmo tempo, nos arranca ao habitual. Seguir esta remoção significa: alterar as nossas relações habituais com o mundo e a terra e, a partir de então, suspender o comum fazer e valorar, conhecer e observar, para permanecer na verdade que acontece na obra. Esta contenção é o que primeiramente permite ao criado ser a obra que é. Deixar a obra ser uma obra, eis o que denominamos a salvaguarda (Bewahrung) da obra. Só para a salvaguarda é que a obra se dá no seu ser-criada como efectivamente real, a saber, agora presente no seu carácter-de-obra.

Assim como uma obra não pode ser obra sem ser criada, assim como precisa essencialmente de criadores, assim também o próprio criado não pode tornar-se ser sem os que salvaguardam.

Mas, quando uma obra não encontra os que salvaguardam, ou não os encontra imediatamente, de tal modo que eles respondam à verdade que acontece na obra, isso não significa de modo algum que a obra permaneça obra, mesmo sem os que salvaguardam. Ela permanece sempre, se aliás é uma obra, ligada aos que salvaguardam, mesmo se, e precisamente quando, só aguarda os que salvaguardam e espera alcançar a comunhão na sua verdade. Mesmo o esquecimento em que a obra pode cair não é nada; é ainda uma salvaguarda. Vive ainda da obra. Salvaguarda da obra quer dizer: in-stância (Innestehen) na abertura do ente que acontece na obra. Mas a persistência da salvaguarda é um saber. Saber não consiste, todavia, num mero conhecimento ou representação de algo. Quem sabe verdadeiramente o ente, sabe o que quer no meio do ente.

O querer aqui mencionado, que não aplica, nem decide de antemão do saber, concebe-se a partir da experiência fundamental do pensar em *Ser e Tempo*. O saber que permanece um querer e o querer que permanece um saber é a inserção ecstática do homem existente na desocultação do ser. A de-cisão, pensada em *Ser e Tempo*, não é a acção decidida de um sujeito, mas sim a abertura do ser-aí, a partir do aprisionamento no ente, para a patenteação do ser. Todavia, na existência, o homem não sai de um dentro para um fora, mas a essência da existência é a instância que se expõe na essencial expansão da clareira do ente. Nem na criação anteriormente referida, nem no querer, de que agora se fala, se está a pensar na capacidade e na acção de um sujeito que se põe a aspirar a si próprio como um fim.

Querer é a sóbria de-cisão do ir-além-de-si-mesmo existente, que se expõe à abertura do ente como ao que se pôs em obra. Assim, a instância vem à lei. A salvaguarda da obra é, enquanto saber, a sóbria persistência no abismo de intranquilidade da verdade que acontece na obra.

Este saber que, enquanto querer, radica na verdade da obra, e só assim permanece um saber, não arranca a obra do seu estar-em-si, não a arrasta para o âmbito da mera vivência e não a rebaixa ao papel de um estimulante de vivências. A salvaguarda da obra não isola os homens nas suas vivências, mas fá-los antes entrar na pertença à verdade que acontece na obra, e funda assim o ser-com-e-para-os-outros (das Für-und Miteinandersein), como exposição (Ausstehen) histórica do ser-aí a partir da sua relação com a deso-

cultação. Em absoluto, o saber no modo da salvaguarda nada tem a ver com aquele conhecimento do erudito que saboreia o aspecto formal da obra, as suas qualidades e encantos. Saber, enquanto ter-visto, é um ser-decidido; é instância no combate que a obra dispôs no rasgão.

O modo da correcta salvaguarda da obra é concomitantemente criado e indicado só e exclusivamente pela própria obra. A salvaguarda advém em vários degraus do saber com diferente alcance, constância e luminosidade. Quando as obras se propõem ao simples gozo estético, não se depreende ainda que elas se mantenham salvaguardadas enquanto obras.

Logo que o choque para o abismo intranquilizante é amortecido no campo do habitual e do perito, começou já o negócio da arte em torno das obras. A própria transmissão cuidadosa das obras, os esforços científicos para a sua recuperação nunca mais tocam o próprio ser-obra, mas apenas uma sua recordação. Também esta, porém, pode ainda oferecer à obra um lugar, a partir do qual faça história. A realidade mais autêntica da obra só vem à luz onde a obra está salvaguardada na verdade que através dela mesma acontece.

A realidade da obra é determinada nos seus traços fundamentais pela essência do ser-obra. Agora, podemos retomar a pergunta inicial: o que se passa com o carácter coisal da obra, que deve garantir a sua realidade imediata? A situação é tal que, a partir de agora, já não perguntamos mais pelo carácter coisal da obra; pois, enquanto por ele perguntarmos consideramos logo de antemão e definitivamente a obra como um objecto disponível. Assim, nunca perguntamos a partir da obra, mas sim a partir de nós. Perguntamos a partir de nós, que nesse perguntar não deixamos a obra ser uma obra, antes a representamos como um objecto que deve suscitar determinados «estados de alma».

O que, todavia, na obra tomada como objecto, surge como o elemento coisal, no sentido dos conceitos habituais de coisa, é, compreendido a partir da obra, o carácter «terrestre» da obra. A terra assoma na obra, porque a obra advém como algo em que a verdade está em obra, e porque a verdade só advém na medida em que se institui num ente. Na terra, como o que essencialmente se fecha sobre si, encontra, todavia, a abertura do aberto a sua resistência e, assim, o lugar da sua permanente estância em que a forma se deve estabelecer.

Foi então supérfluo entrar na consideração da pergunta sobre o carácter coisal da coisa? De modo nenhum. É certo que o carácter-de-obra não se pode determinar a partir do carácter coisal, pelo contrário, a partir do saber acerca do carácter-de-obra da obra, a pergunta pelo carácter coisal pode trazer-se ao caminho certo. Isto não é de pouca monta, se nos lembrarmos de que aquelas formas de pensar, de há muito correntes, subvertem o carácter coisal da coisa e fazem dominar uma interpretação do ente na totalidade, que é tão incapaz de uma compreensão da essência do apetrecho e da obra, como torna cego para a essência original da verdade.

Para a determinação da coisidade da coisa não basta uma olhadela ao suporte de qualidades, nem à multiplicidade dos dados sensíveis na sua unidade, ou ainda à estrutura matéria-forma, estrutura que é extraída do carácter-de-apetrecho. O olhar sobre a coisa, que dará medida e peso à interpretação do carácter coisal, tem de se dirigir para a pertença das coisas à terra. Todavia, a essência da terra como aquilo que, sustendo, se fecha, não obrigado a nada, só se desvela na emergência num mundo, na reciprocidade antagónica de ambos. Este combate é estabelecido na forma da obra, e torna-se manifesto através desta. O que vale para o apetrecho, a saber, que não compreendemos e apreendemos expressamente o ser-apetrecho senão através da obra, vale também para o carácter coisal da coisa. O facto de não termos um saber imediato da coisidade, e, se sabemos, então só indeterminadamente, ou seja, o facto de precisarmos da obra, mostra imediatamente que, no ser-obra da obra, está em obra o acontecimento da verdade, a abertura do ente.

Mas poderíamos, finalmente, objectar, não deve então a obra, por seu lado, e precisamente antes do seu ser-criada, e em vista deste, inserir-se numa relação com as coisas da terra, com a Natureza, para que ela possa adequadamente pôr no aberto o carácter coisal? Alguém, que o deveria saber, Albrecht Dürer, diz aquelas palavras conhecidas: «Pois, na verdade, a arte está na Natureza, e quem daí a consegue arrancar, possui-a». Arrancar quer aqui dizer fazer aparecer o traço e gravá-lo com o tira-linhas sobre a prancheta de desenho. Mas, imediatamente, fazemos a pergunta oposta: como é que o traço se pode traçar, se não surge no aberto como traço, ou seja, se não surge antes, graças ao projecto criador, como combate entre medida e desmedida?

É certo que existe na Natureza um traço, uma medida e limites e, ligada a eles, uma possibilidade de produção, a arte. Mas não é menos certo que esta arte na Natureza só através da obra é que se torna manifesta, porque originalmente está na obra.

O esforço em vista da realidade da obra deve preparar o terreno, para que encontremos, na obra real, a arte e a sua essência. A pergunta pela essência da arte, o caminho do saber a seu respeito, deve primeiro trazer-se de novo a um fundamento. A resposta à pergunta é, como toda a autêntica resposta, apenas a saída extrema do último passo de uma longa série de perguntas. Toda a resposta só mantém a sua força de resposta enquanto permanecer enraizada na pergunta.

A realidade da obra tornou-se para nós, a partir do seu ser-obra não só mais clara, mas também ao mesmo tempo essencialmente mais rica. Ao ser-criado da obra pertencem tão essencialmente como os criadores também os que salvaguardam. Mas a obra é o que possibilita os criadores na sua essência, e o que, a partir da sua essência, precisa dos que a salvaguardam. Se a arte é a origem da obra, então quer isto dizer que deixa surgir, na sua essência, a co-pertença essencial na obra dos que criam e dos que salvaguardam. Mas o que é a arte em si mesma para que, com razão, lhe chamemos uma origem?

Na obra, é o acontecimento da verdade que está em obra e, precisamente, no modo de uma obra. É por isso que se determinou primeiramente a essência da arte como o pôr-em-obra-da-verdade (Ins-Werk-Setzen-der Wahrheit). Mas esta determinação é conscientemente ambígua. Ela diz, por um lado: a arte é o estabelecimento da verdade que se institui na forma. Isso acontece na criação como produção (Hervor-bringen) da desocultação do ente. Mas, ao mesmo tempo, pôr-em-obra quer dizer: pôr em andamento e levar a acontecer o ser-obra. Tal acontece como salvaguarda. A arte é então: a salvaguarda criadora da verdade na obra. A *arte é, pois, um devir e um acontecer da verdade.* E, então, provém a verdade do nada? Sem dúvida, se por nada se entende a mera negação do ente, e se este se concebe como aquilo que habitualmente está aí disponível, o qual, então, em conformidade com o que dissemos, vem a lume através do estar-aí da obra, se revela e é abalado como o apenas pretensamente verdadeiro ente. Nunca a verdade se pode ler a partir do que simplesmente é e do habitual. A abertura do aberto e a clareira do ente só acontecem na

medida em que é projectada a abertura que advém na dejecção.

A verdade, como a clareira e ocultação do ente, acontece na medida em que se poetiza. *Toda a arte*, enquanto deixar-acontecer da adveniência da verdade do ente como tal, é *na sua essência Poesia*. A essência da arte, na qual repousam simultaneamente a obra de arte e o artista, é o pôr-em-obra-da-verdade. A partir da essência poetante da arte acontece que, no meio do ente, ela erige um espaço aberto, em cuja abertura tudo se mostra de outro modo que não o habitual. Graças «ao projecto posto em obra da desocultação do ente que se arroja sobre nós através da obra, todo o habitual, e até agora tido, se converte em não-ente. Perdeu a capacidade de garantir e manter o ser como medida. O estranho é que aí a obra não age de modo algum através da relação causal. O efeito da obra não consiste num operar. Assenta numa mudança da desocultação do ente, e isso quer dizer, do ser, mundança que acontece a partir da obra.

Mas a Poesia não é nenhum errante inventar do que quer que seja, não é nenhum oscilar da mera representação e imaginação no irreal. O que a Poesia, enquanto projecto clarificante, desdobra na desocultação e lança no rasgão da forma, é o aberto que ela faz acontecer e, decerto, de tal modo que, só agora o aberto em pleno ente traz este à luz e à ressonância. No olhar essencial sobre a essência da obra e sua relação com o acontecimento da verdade do ente é que se pode perguntar se a essência da poesia, e isso quer dizer, ao mesmo tempo, do projecto, se pode pensar suficientemente a partir da imaginação e da capacidade imaginativa.

A essência da Poesia experienciada agora muito amplamente, mas, por isso mesmo de uma forma não indeterminada, mantenha-se aqui como algo digno-de-pergunta, que ainda importa agora pensar.

Se toda a arte é, na sua essência, Poesia, então a arquitectura, a escultura, a arte dos sons devem reconduzir-se à poesia. Isto é pura arbitrariedade. Certamente, enquanto interpretarmos as referidas artes como variantes da arte da palavra, na suposição de que é permitido designar a poesia com este título, susceptível de más interpretações. Mas a poesia é apenas um modo do projecto clarificador da verdade, isto é, do Poetar neste sentido lato. Todavia, a obra da linguagem, a Poesia em sentido estrito, tem um lugar eminente no conjunto das artes.

Para ver isto, basta uma correcta noção de linguagem. Segundo a concepção corrente, a linguagem surge como uma forma de comunicação. Serve para a conversação e para a concertação em geral, para o entendimento. A linguagem não é apenas — e não é em primeiro lugar — uma expressão oral e escrita do que importa comunicar. Não transporta apenas em palavras e frases o patente e o latente visado como tal, mas a linguagem é o que primeiro traz ao aberto o ente enquanto ente. Onde nenhuma linguagem advém, como no ser da pedra, da planta e do animal, também aí não há abertura alguma do ente e, consequentemente, também nenhuma abertura do Não ente e do vazio.

Só na medida em que a linguagem nomeia pela primeira vez o ente é que um tal nomear traz o ente à palavra e ao aparecer. Semelhante nomear nomeia o ente para *o* seu ser *a partir* deste. Um tal dizer é um projectar do clarificado, no qual se diz com que consistência o ente vem ao aberto. Projectar é a libertação de um lançar e é como tal lançar que a desocultação se ajusta ao ente enquanto tal. O dizer projectante (Ansagen) torna-se ao mesmo tempo a recusa de toda a confusão, na qual o ente se vela e se recusa.

O dizer projectante é Poesia: a fábula do mundo e da terra, a fábula do espaço de jogo do seu combate e, assim, do lugar de toda a proximidade e afastamento dos deuses. A Poesia é a fábula da desocultação do ente. Cada língua é o acontecimento do dizer, no qual, para um povo, emerge historicamente o seu mundo e se salvaguarda a terra como reserva. O dizer projectante é aquele que, na preparação do dizível, faz ao mesmo tempo advir, enquanto tal, o indizível ao mundo. Num tal dizer é que se cunham de antemão, para um povo histórico, os conceitos da sua essência, a saber, a sua pertença à história do mundo.

A Poesia é aqui pensada num sentido tão vasto e, ao mesmo tempo, numa união essencial tão íntima com a linguagem e a palavra que tem de permanecer em aberto se a arte, e mais propriamente em todos os seus modos, desde a arquitectura até à poesia, esgota a essência da Poesia.

A própria linguagem é Poesia em sentido essencial. Mas, porque a linguagem é o acontecimento em que, para o homem, o ente como ente se abre, a poesia, a Poesia em sentido estrito, é a Poesia mais original, no sentido do essencial. A linguagem não é, por isso, Poesia, por ser a poesia primordial (Urpoesie), mas a

poesia acontece na linguagem, porque esta guarda a essência original da Poesia. Construir e esculpir, pelo contrário, acontecem sempre e só no aberto do dito e do nomear. São por este regidos e conduzidos. Precisamente por isso permanecem caminhos e modos próprios, como a verdade se institui na obra. São em cada caso um modo próprio de poetar dentro da clareira do ente, que já aconteceu, e inadvertidamente, na linguagem.

A arte, enquanto o pôr-em-obra-da-verdade, é Poesia. Não é apenas a criação da obra que é poética, mas também é poética a salvaguarda da obra, só que à sua maneira própria; com efeito, uma obra só é real como obra na medida em que nos livramos do nosso próprio sistema de hábitos e entramos no que é aberto pela obra, para assim trazermos a nossa essência a persistir na verdade do ente.

A essência da arte é a Poesia. Mas a essência da Poesia é a instauração da verdade. Entendemos aqui este instaurar em sentido triplo: instaurar como oferecer, instaurar como fundar e instaurar como começar. Todavia, a instauração só é real na salvaguarda. Por isso, corresponde a cada modo de instaurar um modo de salvaguardar. Só podemos agora tornar visível esta estrutura essencial da arte em alguns traços, e mesmo isto só tanto quanto a anterior caracterização da essência da obra nos oferece para tal fim uma primeira indicação.

O pôr-em-obra-da-verdade faz irromper o abismo intranquilizante, e subverte o familiar e o que se tem como tal. A verdade, que se abre na obra, nunca é atestável nem deduzível a partir do que até então havia. Pelo contrário, o que até então havia é que é refutado pela obra, na sua realidade exclusiva. O que a arte instaura nunca pode, por isso, ser contrabalançado, nem compensado pelo que simplesmente é e pelo disponível. A instauração é um excesso, uma oferta.

O projecto poemático da verdade, que se estatui como forma na obra, nunca se realiza na direcção de algo de vazio e de indeterminado. Pelo contrário, a verdade projecta-se na obra para aqueles que, de futuro, a hão-de salvaguardar, isto é, para uma humanidade histórica. O que assim se lança nunca é algo de arbitrariamente exigido. O projecto verdadeiramente poemático é a abertura daquilo em que o ser-aí, como histórico, já está lançado. Isto é a terra, e para um povo histórico, a sua terra, o fundo que se fecha sobre si mesmo, sobre o qual repousa, com tudo o que, ainda para

si mesmo oculto, já é. Mas é o seu mundo que, a partir da relação do ser-aí, reina como a desocultação do ser. É por isso que tudo o que foi dado ao homem se deve, no projecto, trazer à luz do fundo que se fecha, expressamente nele posto. Só assim é que ele próprio se funda como fundo que sustém.

Por ser um tal «trazer à luz» (Holen), toda a criação é um «tirar» (Schöpfen) (tirar a água da fonte). Sem dúvida, o subjectivismo moderno interpretou logo mal o elemento criativo, no sentido da actuação genial do sujeito soberano. A instauração da verdade é instauração não apenas na acepção da livre oferta, mas também ao mesmo tempo instauração, no sentido deste fundar, que põe o fundamento. O projecto poemático provém do nada, no ponto de vista de que nunca aceita a sua oferta a partir do habitual e do que até então havia. Todavia, nunca vem do nada, na medida em que o que por ele é lançado é só a determinação retida do próprio ser-aí histórico.

Doação e fundação têm em si o carácter não mediatizado do que chamamos o princípio (*Anfang*). Com efeito, a imediatidade do princípio, a peculiaridade do salto a partir do não-mediatizável, não exclui, mas antes inclui que o princípio se prepare muito longamente e de uma forma inteiramente inconspícua. O autêntico princípio, enquanto salto (Sprung) é sempre um salto antecipativo (Vorsprung), em que o que ainda há-de vir já está utrapassado, se bem que veladamente. O princípio contém já, oculto, o fim. O autêntico princípio não tem o aspecto incipiente do primitivo. O primitivo é sempre sem futuro, porque sem o salto doador e fundador e sem avanço. Nada é capaz de libertar a partir de si, porque nada contém de oculto senão aquilo em que está preso.

O princípio, pelo contrário, contém sempre a plenitude inexplorada do abismo intranquilizante, isto é, do combate com o familiar. A arte como poesia é instauração no terceiro sentido de instauração do combate da verdade, é instauração no sentido de princípio. Sempre que o ente na totalidade enquanto ele próprio exige a fundamentação na abertura, a arte atinge a sua essência histórica como instauração. Esta aconteceu no Ocidente pela primeira vez na Grécia. O que futuramente «ser» quer dizer foi posto em obra de modo decisivo. O ente, assim aberto na totalidade, foi então transformado em ente, no sentido do que foi criado por Deus. Isto aconteceu na Idade Média. Mas este ente, por seu turno, foi de novo transformado, no início e no decurso dos

Tempos Modernos. O ente tornou-se objecto calculável, susceptível de ser dominado e devassado. De cada vez, irrompeu um mundo novo e essencial. De cada vez, a abertura do ente teve de instituir-se pelo estabelecimento da verdade na forma (Gestalt), no próprio ente. De cada vez, aconteceu a desocultação do ente. Ela põe-se em obra; semelhante pôr é levado a cabo pela arte.

Sempre que a arte acontece, a saber, quando há um princípio, produz-se na história um choque (Stoss), a história começa ou recomeça de novo. História não quer aqui dizer o desenrolar de quaisquer factos no tempo, por mais importantes que sejam. História é o despertar de um povo para a sua tarefa, como inserção no que lhe está dado.

A arte é o pôr-em-obra-da-verdade. Nesta frase, oculta-se uma ambiguidade essencial, segundo a qual a verdade é ao mesmo tempo sujeito e objecto do pôr (Setzen). Mas, sujeito e objecto são aqui nomes inadequados. Impedem precisamente de pensar esta essência ambígua, tarefa que não incumbe à presente reflexão. A arte é histórica e, enquanto histórica, é a salvaguarda criadora da verdade na obra. A arte acontece na Poesia. Esta é a instauração no sentido triplo de oferta, fundação e princípio. Como instauração, a arte é essencialmente histórica. Isto não significa apenas: a arte tem uma história, no sentido exterior de ela ocorrer também na mudança dos tempos, ao lado de muitos outros fenómenos, e de aí se ver sujeita a transformações e perecer, oferecendo à história aspectos mutáveis. A arte é histórica, no sentido essencial de que funda a História e, mais propriamente, no sentido indicado.

A arte faz brotar a verdade. A arte faz assim surgir, na obra, a verdade do ente. Fazer surgir algo é trazê-lo ao ser no salto que instaura, a partir da proveniência essencial — eis o que quer dizer a palavra origem.

A origem da obra de arte, a saber, ao mesmo tempo a origem dos que criam e dos que salvaguardam, quer dizer, do ser-aí histórico de um povo, é a arte. Isto é assim, porque a arte é, na sua essência, uma origem: um modo eminente como a verdade se torna ente, isto é, histórica.

Perguntamos pela essência da arte. Porque é que assim perguntamos? Perguntamos para poder perguntar mais autenticamente se a arte é ou não uma origem, no nosso ser-aí histórico, se, e em que condições, pode e tem de o ser.

Uma tal meditação da arte não deveria forçar a arte e o seu devir. Mas este saber meditativo é a preparação prévia e, por isso, incontornável, para o devir da arte. Só um tal saber prepara o espaço para a obra, o caminho para os que criam, o lugar para os que salvaguardam.

Num tal saber, que só pode crescer devagar, decide-se se a arte pode ser uma origem e, em seguida, se pode ser um salto antecipativo (Vorsprung), ou se deve permanecer apenas um suplemento e, então, só pode transportar-se como uma manifestação corrente da cultura.

Estaremos nós, no nosso ser histórico, na origem? Sabemos nós, isto é, respeitamos a essência da origem? Ou apelamos, na nossa relação com a arte, ainda só para conhecimentos eruditos do passado?

Para esta alternativa e sua resolução há um sinal inequívoco. Hölderlin, o poeta cuja obra ainda cabe aos alemães enfrentar, referiu-se a isto, ao dizer:

Dificilmente
O que habita perto da origem abandona o Lugar.

A Migração IV, 167

POSFÁCIO

As considerações precedentes concernem ao enigma da arte, o enigma que a arte em si mesma é. Longe de nós a pretensão de resolver tal enigma. A tarefa consiste em ver o enigma.

Desde o tempo em que despontou uma reflexão expressa sobre a arte e os artistas tal reflexão se chamou estética. A estética toma a obra de arte como um objecto e, mais precisamente, como o objecto da αἴσθησις, da apreensão sensível em sentido lato. Hoje esta apreensão denomina-se vivência (Erleben). O modo como a arte é vivenciada pelo homem é que deve fornecer a chave sobre a essência da arte. Vivência é a fonte determinante, não apenas para o apreciar da arte, mas também para a sua criação. Tudo é vivência. Todavia, talvez a vivência constitua antes o elemento em que a arte morre. O morrer ocorre tão lentamente que leva alguns séculos.

É certo que se fala das obras imortais de arte e da arte como um valor para a eternidade. Fala-se assim naquela linguagem que, a respeito de tudo quanto é essencial, não leva as coisas a rigor, porque receia que levá-las a rigor signifique, no final de contas: pensar. Que medo é maior nos nossos dias do que o que há perante o pensar? Falar de obras imortais e do valor eterno de arte terá sentido e conteúdo? Ou tudo isto não são mais do que modos de falar, semipensados, numa época em que a grande arte, e com ela a sua essência, abandonou o homem?

Na mais abrangente meditação — porque pensada a partir da metafísica — que o Ocidente possui acerca da essência de arte, nas *Lições Sobre Estética*, de Hegel, pode ler-se o seguinte:

SUPLEMENTO

Nas págs. 64 e 73 uma dificuldade essencial se impõe ao leitor atento, devido ao facto de as expressões «estabelecimento da verdade» (Feststellen der Wahrheit) e «deixar-acontecer da ad-veniência da verdade» (Geschehenlassen der Ankunft von Wahrheit) nunca se usarem em sentido uníssono. Com efeito, no «estabelecimento» encontra-se um querer que fecha, e, portanto, barra a chegada. Pelo contrário, no «*deixar* acontecer» (Geschen-*lassen*) anuncia-se uma disposição (sichfugen) e assim, simultaneamente, um não-querer que liberta.

A dificuldade resolve-se se pensarmos o «estabelecer» no sentido que é usado em todo o texto, a saber, sobretudo na determinação orientadora de «*pôr*-em-obra». Ao «estatuir» (stellen) e ao «pôr» (setzen) pertencem também o «dispor» (legen), todos os três se traduzem em latim pela palavra *ponere*.

«Estatuir» (stellen) devemos pensá-lo no sentido de υέσιζ. Por isso se diz na pág. 61 «pôr e ocupar são aqui sempre pensados a partir do sentido grego de υέσιζ, que quer dizer um instalar na desocultação». O sentido grego de «pôr» (setzen) diz: pôr como deixar-surgir (Erstehenlassen), por exemplo, uma estátua; significa: colocar, depor (Niederlegen) uma oferenda. Estatuir (stellen) e dispor (legen) têm o sentido de pro-duzir (Her-vor-bringen): trazer (bringen) para fora (her-), para a desocultação, para a presença (vor). Pôr (setzen) e estatuir (stellen) nunca significam aqui o conceito moderno do contrapor-se (ao eu-sujeito) provocador. O estar-de-pé (das Stehen) da estátua (i. e., a presença do olhar

no seu brilho) é diferente do estar-de-pé no sentido do objecto. «Estar-de-pé» (Stehen) é (cf. p. [30]) é a constância do brilho. Pelo contrário, tese, antítese, no seio da dialéctica de Kant e do idealismo alemão, querem dizer um estatuir (stellen) no interior da esfera da subjectividade da consciência. Deste modo, Hegel interpretou — com justeza a partir do seu ponto de vista — a υέσιζ grega no sentido da posição imediata do objecto. Este pôr (Setzen) é, por isso, para ele, ainda não verdadeiro, porque ainda não mediatizado pela antítese (cf. agora «Hegel und die Griechen», Festschrift für H. G. Gadamer, 1960).

Todavia, se no ensaio sobre a obra de arte mantemos sob mira o sentido grego de υέσιζ: deixar-estar no seu brilho e presença, então o «Fest-» do verbo *Feststellen* (Fixar) nunca pode ter o sentido de fixo, imóvel e seguro.

«Fest-» quer dizer: contornar, deixar dentro do limite (πέραζ), trazer para dentro do contorno (Umriss) (p. [63] sg). O limite, no sentido grego, não restringe, antes traz somente ao aparecer, o próprio presente enquanto produzido.

O limite liberta para o desvelamento, é pelo seu contorno, na luz grega, que a montanha persiste no seu erguer-se e repousar. O limite constituinte é o que repousa — a saber, na plenitude da mobilidade — tudo isto é válido para a obra, no sentido grego de ἔργον, o seu «ser» é a ἐνέργεια, que congrega em si muito mais movimento que as modernas «energias».

O «fixar» (Feststellen) da verdade, assim rigorosamente pensado, não pode de modo algum contradizer o «deixar acontecer» (Geschenlassen). Pois, por um lado, este deixar (Lassen) não é nenhuma passividade, mas sim a suprema acção (cf. *Vorträge* und *Aufsätze*, p. 49), no sentido de υέσιζ, um «obrar» (wirken) e um «querer» que, no presente ensaio (p. [68]), se caracteriza como «a inserção» (Sicheinlassen) ec-stática do homem existente na desocultação do ser. Por outro lado, o «acontecer» (Geschehen) no deixar-acontecer da verdade é o movimento que reina na clareira e na ocultação, mais precisamente ainda, na sua unidade, a saber, o movimento da iluminação do ocultar-se como tal, do qual provém toda a luz. Este «movimento» exige mesmo uma fixação no sentido de produção, onde «dução» se deve entender no sentido indicado na pág. 62 sgt, na medida em que a produção criadora é antes um receber e um deduzir (re-tirar) no interior da referência à desocultação (Unverborgenheit).

De acordo com o que até agora se esclareceu, determina-se o sentido da palavra usada na pág. 64 *Ge-stell:* a reunião da produção, do deixar-vir ao relevo de uma presença no traçado como contorno (πέραζ). É pelo *Ge-stell* assim pensado que se aclara o sentido de μοεφή como forma (Gestalt). E de facto, a palavra *Ge-stell*, usada mais tarde expressamente como *a* palavra para a essência da técnica moderna, é pensada a partir do *Ge-stell* que se determinou no ensaio sobre *A Origem da Obra de Arte* (e *não* a partir do sentido corrente de *Gestell:* aparelho e aparelhagem). Esta coesão é essencial, porque tem a ver com o destino do ser. O *Ge-stell* como essência da técnica moderna deriva do deixar-estar diante (Vorliegenlassen), experienciado pelos gregos, da ποίησιζ e υέσιζ gregos. No pôr deste *Ge-stell*, quer dizer, agora: na provocação para tudo colocar em segurança (Sicherstellung), fala antes de mais a interpretação da *ratio reddenda*, i. e., do λόγον διδόναι, de tal maneira que agora esta interpelação toma sobre ela, no *Ge-stell*, a dominação do incondicionado, e que a representação se reúne, a partir da percepção grega, num estabelecer seguro e firme.

Devemos, por um lado, ao ouvir as palavras fixação (Feststellen) e *Ge-stell* em *A Origem da Obra de Arte*, afastar o sentido moderno de estatuir e aparelhar e, por outro lado, e simultaneamente, não devemos deixar passar por alto como é o que o ser que determina os Tempos Modernos, o ser como *Ge-stell*, provém do destino ocidental do ser e não foi excogitado pelos filósofos, mas antes dispensado aos que pensam. (cf. *Vorträge und Aufsätze* pp. 28 e 49)

É difícil explicar as determinações dadas brevemente na pág. [61] sobre o in-stituir (Einrichten) e a «instituição da verdade no ente» (Sicheinrichten der Wahrheit in Seienden). De novo devemos evitar compreender o «instituir» no sentido moderno e, segundo o modo da conferência sobre a essência da técnica, como «organizar» e aprontar. O «instituir» está antes do lado da atracção da verdade para a obra» a fim de que, no seio do ente, a verdade, sendo ela mesma no modo da obra, tenha mais ser (pág. [62]).

Se meditarmos em que medida a verdade como desvelamento do ente nada mais quer dizer do que a presença do ente enquanto

tal, a saber, *ser* (cf. p. [74]), então, falar da instituição da verdade, isto é, do ser, no ente aflora a questão da diferença ontológica (cf. «*Identität und Differenz*», 1957, p. 37 sgts). Por isso se diz cautelosamente (Da Origem da Obra de Arte, p. 61): «Com a alusão à instituição da abertura no aberto, o pensamento move-se num âmbito que não pode aqui explicitar-se». Todo o ensaio de *A Origem da Obra de Arte* se move conscientemente e, todavia, sem o dizer, no caminho da pergunta pela essência do ser. A meditação sobre o que a arte *é* está inteira e decisivamente apenas determinada pela questão do *ser*. A arte não se toma como domínio especial da realização cultural, nem como uma das manifestações do espírito; pertence ao *Acontecimento* (Ereignis), a partir do qual se determina somente o «sentido do ser» (cf. *Ser e Tempo*). O que seja a arte é das perguntas a que nenhuma resposta se pode dar. E o que parece ser uma resposta é apenas um sinal que guia a pergunta (cf. as primeiras páginas do Posfácio).

A estas instruções pertencem duas indicações importantes (p. 73 e 79). Em ambas as passagens se fala de uma «ambiguidade». Na página 79, menciona-se uma «ambiguidade essencial» que se reporta ao facto de determinar a arte como o «pôr-em-obra-da-verdade». Porque verdade é, por um lado, «sujeito» e, por outro, «objecto». *Ambas* as caracterizações são «inadequadas». Se a verdade é o «sujeito», então, a determinação «pôr-em-obra-da-verdade» quer dizer: pôr-se-em-obra-da-verdade (cf. p. 74 e 30). A arte é assim pensada a partir do acontecimento (Ereignis). Mas o ser é interpelação ao homem e não é sem este. Por isso, a arte é simultaneamente determinada como o «pôr-em-obra-da-verdade» e a verdade é *agora* «objecto»: a arte é o trabalho humano de criação e de salvaguarda.

No interior da relação *humana* com a arte, produz-se a outra ambiguidade do pôr-em-obra-da-verdade que, na pág. 73, se denomina como criação e salvaguarda. Segundo as páginas 73 e 56, *obra* de arte e *artista* repousam em conjunto no essenciante da arte. Na expressão: «pôr-se-em-obra-da-verdade», em que permanece indeterminado, mas determinável, quem ou o que de que modo «põe», dissimula-se a *relação do ser e da essência do homem*, cuja relação já foi pensada inadequadamente sob esta forma — dificuldade esmagadora, que é clara para mim desde *Sein und Zeit* e que depois veio à linguagem em vários textos. (cf. em

último lugar «Zur Seinsfrage» e o presente ensaio página 61 «Note-se, no entanto, que...»)

O que aqui se impõe como digno de questão reúne-se então no genuíno lugar da explicação, onde se toca a essência da linguagem e da Poesia, tudo isto, uma vez mais, tendo apenas em vista a pertença recíproca do ser e da palavra.

Continua inevitavelmente a ser penoso que o leitor, que naturalmente aborda o ensaio a partir de fora, represente e interprete primeiro e demoradamente o que aí está em questão, mas não a partir da silenciosa região fontal do que importa pensar. Para o próprio autor subsiste, todavia, a necessidade de, nas diferentes etapas do caminho, falar justamente na linguagem que convém.